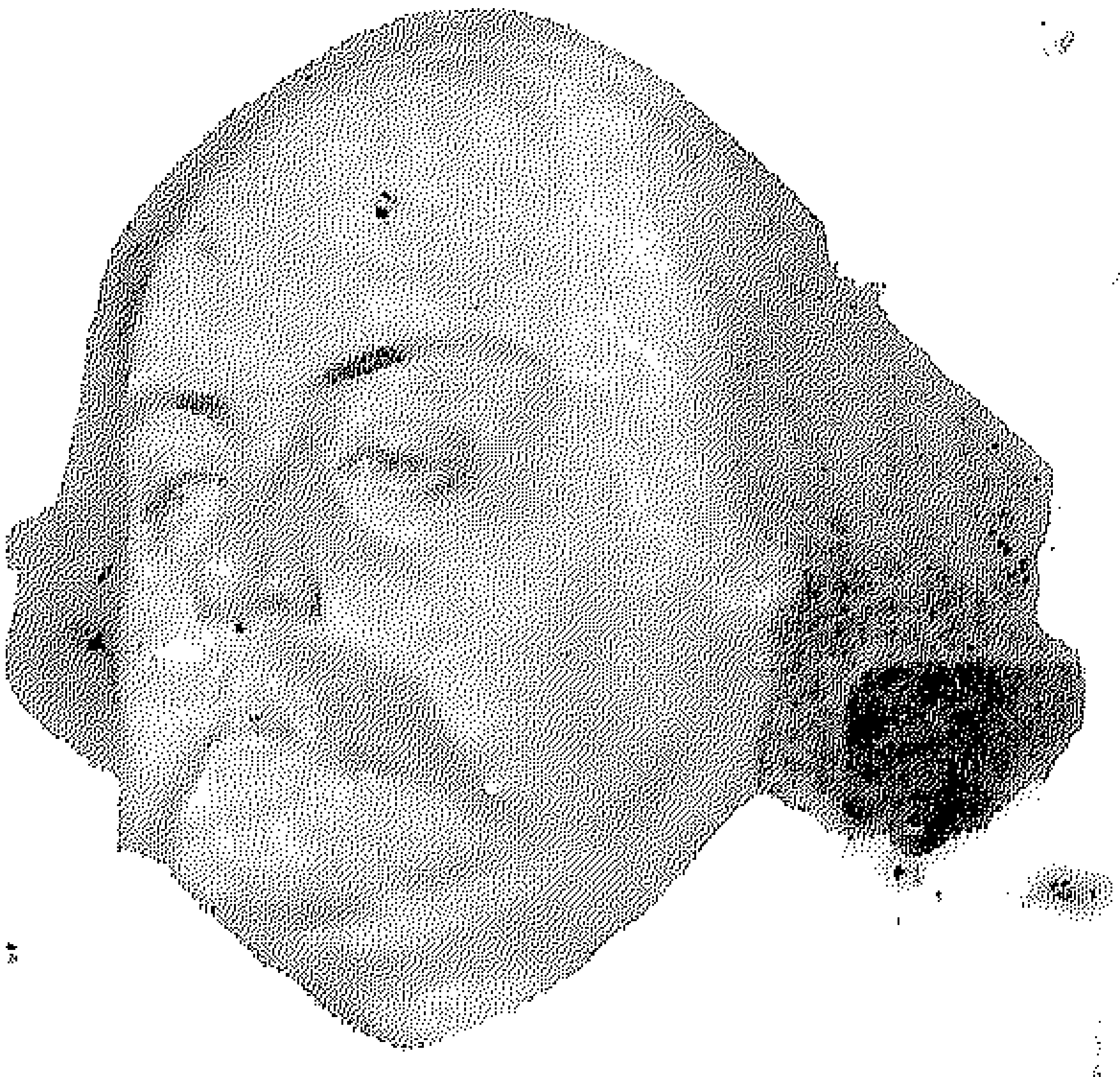
سلسلة أعلام الفكر العالمي



لوبير

تأليف: فيكتور برومبير
ترجمة: غالية شملي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

غوستاف فلوبير

سلسلة أعلام الفكر العالمي المعاصر

غوستاف فلوبير

تأليف : فيكتور برومبير
ترجمة : غالية شملي

جميع حقوق الطبــع محفوظة
للمؤسسة العربية للدراسات والنشر

فلوبير

آخر « الكتّاب الغنائيين »

المذهب الواقعي والعصمة من الألم

« اني لا احبّذ ان يهتم الجمهور بشخصيتي » ؛ هذه جملة من رسالة بعثها الى « تورغنيف » تُظهر تناقضاً جوهرياً ، فالكتابة بالنسبة لفلوبير هي وسيلة لكي يسمعه القارىء دون ان يراه . ولكن ، اذا كان يؤلف للخلق او الهروب من نفسه ، فهذه نقطة محض خاصة . لا يوجد كاتب اسير ذاته ووحدته كفلوبير . لقد حاول عبثاً ان يكون سامياً ، غير مبالٍ ، لكن جميع مؤلفاته تخون امانيه ورغباته . وهذا لا يعبر ، في تلك الحال ، عن تقلبات سخيفة ، بل عن ايحاءات من خلال مواضيعه المفضلة . هو نفسه يدعونا الى ان نميز بين « شخصيته » (. . . لقد اختلقت لعملي جزئين . احدهما في العالم الخارجي والآخر في اعماقي . . .) والاهم هو الناحية العملية ، اما ذاتي الباطنية فتتدفق من خلالها انقى شعاعات النفس . . . ليس فهْم فلوبير بالمهمة السهلة . على الكاتب ان لا يترك من بعده سوى مؤلفاته . . . وحياته الخاصة لا تهمنا كثيراً . يدعي فلوبير ، فوق ذلك ، ان الفن لا علاقة له بالفنان . يجب ان نعمل جاهدين لاخفاء ذاتنا .

فالمرجو هو عدم ظهور الكاتب من خلال مؤلفاته . على الاديب ان يشابه الله في خلقه ، ان يكون في عمله خفيّاً وقادراً ، ان نشعر به في كل مكان دون ان نلمحه . ومن هنا يظهر تجديد فلوبير . انه عمل مبهم يتربع المؤلف في وسطه دون ان يبدو رغم ذلك انانياً .

وهناك اختلاف آخر : ان الادب الفرنسي يجعل من واقعيته فناناً كبيراً . لم يكن هناك بالواقع ما يزعجه اكثر من الكلمة والخيال . فهو يقول لـ« مونبا سان » : لا تكلمني عن الواقعية والطبيعي أو الاختياري . ما هذه السخافات ! ويعتبرها ايضاً صبيانية . وتوضح رسالة الى جورج صاند هذا الشعور : . . . اني امقت ما يسمونه بالمذهب الواقعي، رغم اني احد زعمائه ورائديه . . . وليس ثمة شك ان تّصرفاته قاسية تجاه سلالة تفتخر به ولا تستميله . فالجماعات التي تهتم بالعلوم النظرية اكثر من المثل الفني الاعلى لا تستهويه مطلقاً .

يتمتع فلوبير بوسائل تجعله يحتقر عالم الصحافة والانتصارات السهلة . فالجدل تبذير وقت ، وكتابة البيانات والتصريحات دون مستواه . فالاديب ، كالممثل يجب ان يخاطب الجمهور رأساً . لماذا يتلف اعماله اذن بالمقدمات ؟ نظريات زولا ، التي يقدر قيمتها ومضمونها ، خذلته ايضاً . فهو يشكو من افكاره السطحية . ويتحامل فلوبير على النظرية الفنية اكثر من تحامله

على الدعايات . فاذا كان مؤمنا بحقيقة واحدة ، فهي اولية الفن على الحياة . وهو يقول بان الواقع ليس شرطاً اساسياً في الفن . بل مهمة الكاتب هي ان يتوق نحو الاجمل ولذلك يجب الاهتمام بعنصرين ابديين : الشعر والانشاء .

لكن التفاصيل لا تستدعي اهتمامه . اني اعتبر التفاصيل التقنية ، والمعلومات المحلية واخيراً الناحية التاريخية موضوعاً ثانوياً . هل نعتبر هذا التصريح ارضاءً لجورج صاند ؟ بالطبع لا . فسابقاً في عام ١٨٥٣ ، عندما كان يؤلف كتاب « مدام بوفاري اعترف للويز كوليه قائلاً : اريد ان انقل كل ما ارى ولكن ليس على حاله بل « مختلفاً » . فالانشاء الصحيحة هي أروع من واقع . فكلمة « مختلفاً » هي الاهم في هذا الموضوع . ليس علينا ان ننقل الحقيقة ونظل عبيداً لها ، بل ان نمتلكها ونسيطر عليها . فتشويه الحقيقة هو بالواقع سبيلاً الى رفضها . لا يجد تشاؤم فلوبير لذته في الحياة اليومية الا لكي يهرب منها . ليصبح الادب في هذه الحال، اداةً للحرية وطريقاً للنجاة . عندما لا احمل كتاباً أو لا ارغب ان اكتب ، يغمرني شعور كبير بالملل .

انها الكراهية المحببة للحميقة ، اذ ان فلوبير يستوحي معظم مؤلفاته من الواقع العادي حتى انه يختلق البشاعة ، ورغم ذلك لا يكف عن اظهار اشمئزازه واحتقاره لهذه الحقيقة الوضيعة التي تجذبه . لقد كتب للوران بيشا رئيس مجلة كانت تنشر رواية مدام

بوفاري في حلقات مسلسلة قائلا : لو انك تعرفني حق المعرفة لكنت علمت مدى كراهيتي للحياة العادية . يظنون انني اعشق الواقع لكني اكرهه .

أنعتبر تصرفه هذا بغضاً للواقع او للمذهب الواقعي ؟ علينا ان نميز بين هاتين الناحيتين : ان فلوبير يقيم ثمة مساواة بينهما مما يثير في ذاته توتراً دائماً . فهو يتقيد من جهة بالمواضيع كما في كتابه (اثناء حكم نابليون الثالث) و(البورجوازيون في القرن التاسع عشر) ، ومن جهة أخرى يتحامل بشدة على المواضيع « الواقعية » تاركاً لاهوائه العنان . انه تناقض وتباعد ليس فقط في المعطيات الفنية بل في المتطلبات البسكولوجية ايضاً . فالفن يعني له الهروب من الحقيقة التي يجب الاعتراف بعبئها . وينبع كره فلوبير للواقع من طبعه التشاؤمي . لكن هذا التشاؤم هو نقطة انطلاق للبحث المتواصل عن المثل العليا .

ان فكرة وجود شخصيتين متناقضتين لفلوبير هي فكرة خاطئة . فتارة يبدو بمظهر الرومنطيقي الذي ألّف « شهوات القديس انطونيوس » وطوراً يبدو كأنه الطبيب الذي يداوي نفسه بتأليف « مدام بوفاري » وتبين نظرة عابرة على مراسلاته مدى غباوة هذا الانفصام . ليس هناك حواجز ثابتة . ففي فترة تأليفه مدام بوفاري كان يشرح للويز كوله أنه يتوق الى المجاز والاستعارة . هو نفسه يشخص حالته وحبه للاستعارات ،

خلقت فناناً غنائياً وكل ما هو طبيعي بالنسبة اليّ هو غير طبيعي عند الآخرين .

يعتقد فلوبير ان جوهر الادب يكمن في الشعر . وهو مقتنع تمام الاقتناع ان من واجب الكاتب ان يغوص في اعماق اسرار اللغة . وتعني الموهبة الادبية صراعاً قائماً مع الكلمات ، وشغفاً للقافية الرنانة وسعياً لخلق عبارات وايقاعات محسوسة . وتربطه المضادات العنيفة وولعه بالالوان ارتباطاً وثيقاً بالرومنطيقية التي لم ينكرها ابداً ، مشابهاً بذلك بودلير الذي يفتخر بحمله جذور الرومنطيقية .

رغب فلوبير ان يعتبر نفسه كآخر « الكتّاب الغنائيين » ، هذه السلالة المبادة . تعني الغنائية في مفرداته الميل للاوهام ، والحنين الى المحظور ، وقدرة فائقة للحماسة . انه يهوى التأمل . فبعد قراءة كتاب « المُهْملة » لتورغنيف قال : كنت اهتف من شدة الفرح . ووصف فكتور هيغو بالرجل العظيم . لا يتوقف اعجاب فلوبير عند هذا الحد فقط ، بل يتعداه الى احساس مقدس بالخشوع . حينما يذكر فرجيل يقول : « عندما ننظر الى العظماء والى الكمال كم نحتقر انفسنا » وايضاً « يخيّل اليّ اني اذا شاهدت شكسبير ، سأرتعد خوفاً » .

فهو يفضل دوماً اللا محدود ، ويتلذذ بالرؤيا العظيمة والصور الملحمية . فهواجسه وتطلعه للامحسوس يحلّق به بعيداً الى عالم

يضج بالحركة رغم سكونه : كان متأثراً بساد ومقتنعاً بوجود الحكمة حتى في الجشع . من هنا يولد تعلقه بالمستحيل وتعطشه الدائم . فالحب جنون ومرض . . لقد امضى خمس وعشرين سنة من عمره في حياة تقشف تعصف بها الاهواء الجسدية . وكتابه شهوات القديس انطونيوس هو خير مثال على ذلك . يظهر تعطشه للازل بوضوح في اماني اما الغريبة والحنين الى المستحيل الذي يشلّ فردريك مورو عن الحركة ، والشغف الى المعرفة في بوفار وبكوشه . ومع قصته هيرودبا ابتدأ الصراع في نفسه ، صراع اعمى بين النظام والفوضى ، كانت نتيجته تفوق الاحلام والهدوء .

من السهل اضحاك الناس وابكائهم لكن الامر الشاق هو جعل مخيلتهم تحلق باجنحة الاحلام اللذيذة . تحمل معظم الاعمال الفنية القيّمة هذا الطابع الجميل . هناك تنافر بين الخلق الفني والحياة العادية . يرى فلوبير نفسه جاداً في البحث عن ضالته . فكتابه « لاسبيرال » يصف مهووساً ينشد السعادة ، هذا السراب الذي لا وجود له الاّ في المخيلة . يلوم لويز كوله اذ انها لا تعير الفن اهميته المقدسة . فالفن مقدس بالنسبة لفلوبير ، يرى فيه نوعاً من التصوف ، والتقارب بين الافراد . فلنتحد اذن في حبنا للفن وتبجيله !

تصور « المحرّمات » في ذهنه

يعتقد فلوبير انه وُلِد في عالم آخر . يمثل حبه للشواطىء العطرة وللبلاد الحارة حياةً سابقة . ويرتبط حنينه وذكرياته الوهمية ارتباطاً وثيقاً . فمن جهة يصف بلدته كرواسيه ومن جهة اخرى يصور البلاد التي يحلم بها . فالبرغم من تطلعاته يجد نفسه في النهاية والملل يسيطر عليه ويحول دون تحقيق مبتغاه .

تطل صور العنف والدمار دوماً من خلال مؤلفاته . يشعر بكآبة البربر الذين اذا غادروا بلادهم احسّوا انهم يبتعدون عن ذاتهم ، فالسفر عمل جديّ ، اذ انه ليس مجرد تنقل زمني فقط بل انه بحث عن الذات والهوية . يدعي فلوبير بان ذكرياته تعود الى الفراعنة . يتخيل نفسه ملاحاً في نهر النيل . ثم ينتقل الى شواطىء سوريا ويرى نفسه قرصاناً وكاهناً . . . فالسفر إجمل متع الحياة لانه يحرر النفس ويحلّق بها في آفاق بعيدة وجديدة . في كتابه مدام بوفاري يصور لنا إمّا وسط غابة من الليمون . . . وفردريك مورو يتخيل نفسه مع مدام آرنو ممتطياً ظهر ناقة .

ان هذه الحرية المتبادلة بين الاحداث المؤقتة والـرؤيا البعيدة هي عنصر اساسي في الفن الرومنطيقي ، لقد كان الاسـتشراق سائداً في ذلك العصر . لذلك نلاحظ كثيراً من الصور الشرقية تلون صفحات فلوبير . فغالباً ما يتصور ولائماً وعبيداً تئن من التعذيب . لقـد تأثـر فلوبـير بسـاد . كان يحـاول اخفـاء هذا التأثير . غير ان سالمبو وشهوات القديس انطونيوس تزخر بصور التعذيب والاغتصاب والامراض الرهيبة وبتر الاعضاء . وتحتل صورة الغانية مرتبة هامة في مؤلفاته . ففتاة الهوى لها مكانتها في الادب الرومنطيقي .

فهي تمثل وجهين هامين من الحياة . انها اللذة والاشمئزاز في آن واحـد . فماري في تشرين الثانـي تجسـد الرغبـة في الحياة والاحساس العميق بمأساة الرغبة .

يهوى فلوبير اللهو لكنه يعيش زاهداً . انـه يحـدد شخصيتـه البارزة المتناقضة . ولا تخلو كتبه من صور الكاهن والزاهد . ان التجرد والتقشف عنصران هامان لارتقاء اعلى مراتـب الفـن . وليست صورة الزاهد سوى امنية فلوبير الكبيرة بالالتحاق بصف شهداء الفن . أليست غرفته في كرواسيه نوعاً من الزنزانة ؟ ألا يعني الانفراد والعزلة الانفتاح على العالم اللامتناهي ؟

تسيطر فكرة الزاهد على قسم كبير من تصوراته (. . . لقـد

انفصلت كلياً عن العالم الخارجي واعيش في عزلة قاسية . . . اني اقدّر هؤلاء الذين يعيشون على انفراد منطوين على انفسهم ،) يفضل فلوبير بالواقع الاماكن المغلقة (. . . فلنغلق ابوابنا ، ونصعد الى اعالي البرج العاجي) . والانقطاع عن الخارج (. . . يجب ان نغلق جميع نوافذنا ونضيء الثريات . .)

تتكاثر لديه صور الانفصال والحواجز الدفاعية . فهو يفضل ايام الصيف التي تفرض عليه البقاء في غرفته ، انه يتلهى ببعد المسافة بينه وبين المنظر الخارجي . (. . . ان الطبيعة جميلة ، والاشجار خضراء زاهية ، لكني لا اتمتع بها الا من خلال نافذتي . لقد أقمت حولي حصناً منيعاً) . كأننا به يحتاج الى ان يقلص جسده كالقنفذ . يعني انقباضه على نفسه خوفه المزمن من كل ارتباط في كل عمل . اذ انه ينبغي ان ننسحب من الحياة الاجتماعية ، لا ان نوجه اليها صفعةً مؤلمة ، ويكون فلوبير ، حسب نظرية سارتر ، قد التجأ الى هذه الحالة من السلبية واللامبالاة واختارها عن اقتناع . واذا ادعى حقيقةً بوجوب سدّ جميع المنافذ علينا خشية ان يصلنا الهواء الخارجي ، فهذا يعني اشمئزازه من الحياة نفسها . اني امقتُ الحركة ، فهي تبدو لي حيوانية . . .

فالحب والزواج والنسل كلها حالات معقدة مع مبدأ الحياة ومخالفة لها . لان الحب يدنو به من الحيوية والحقيقة الجسدية . . . ويبرر رفضه هذا معتمداً على القيم البورجوازية ، يقدم نصيحة لصديق قائلاً : إبقَ على حالك ، لا تدخل قفص الزواج ابداً ، لا تعطف على احد . . . فالعدو الاكبر هو الحياة نفسها . فلا عجب اذن من انكماشه على نفسه . وما هو شعورنا تجاه رسالة بعث بها الى لويز كوله عندما اخبرته بانها ليست حاملاً بعد فترة من الارتياب . لقد كان سعيداً وفرحاً بسماعه هذا الخبر . ان انانيته تجر عليه العار . لن أهب الحياة لطفلٍ ابداً ، ابداً . انها فكرة رهيبة . سألعن نفسي اذا أصبحت أباً . فَليضمحل جسدي ويفنَ قبل ان انقل تفاهات الوجود ودناءتها الى أحد .

اصبح الفن والمرض حجة غياب عظيمة بالنسبة لفلوبير . فهما يشجعان معاً على الوحدة والزهدة . ويقدمان له الحرية اللامبالية أو بالأحرى الساكنة . ما أهابُه هو الحركة ، واعتقد ان السعادة تكمن في حالة الرقود لا في اي مكان آخر . . . فالطريقة الوحيدة التي تبعدك عن التعاسة هي احتجاز نفسك في الفن وعدم الاعتماد على أي شيء آخر . لا يجب اعتبار هذه العزلة مجرد لا مبالاة . فصورة الزاهد تكشف النقاب عن ناحية هامة من حياة فلوبير . فهو لا يتمتع بالسعادة المطلقة الا في تقشفه . ويجعل منه شغفه بالعلم والكتابة ناسكاً متصلباً .

تعني العزلة لفلوبير اهم عامل منشط فكري ، تجعله مخيلته ينغمس في حالات كثيرة من الفجور رغم انفصاله عن العالم الخارجي . تلك هي « المحرّمات » . التي تجول في خاطره فقط . . فهو ميّال الى الزهد في طبعه ، غير انه زهدٌ لذيذ يمتعُ نفسه به ولا يملّهُ ، ولا يحرمه متع الحياة الجسدية . تنطوي العبادة مثلاً على كثير من المشاعر الجسدية . . . كثيرون من ابطال قصص فلوبير يمرّون في تلك التجارب المتناقضة . هيلاريون يتهم القديس انطونيوس في عزلته لان ذلك يمكنّه من الاختلاء بنفسه وبفك قيد افكاره واحلامه الشهوانية .

كان فلوبير يشكو من امراض كثيرة : دمل ، امراض عصبية . هذا ما دفعه الى كره جسده واعتباره علة الحياة . تدلّ اعمإله الفنية على هذا ألمقت . تتأمل اما بوفاري نقص الحياة واتلافها لكل شيء . فتتولد فيها نزعةً الى الكآبة والتشاؤم .

التشاؤم أو الخلاص بواسطة الفن

ظنّ فلوبير منذ حداثته ان مهنة الكاتب هي موهبة تشاؤمية بحد ذاتها . ان عوامل عدة تضافرت جميعها وأثرت عليه كوفاة والدته ومرضه العضال ، كلها زجّت به في هذه الوحدة الموحشة ، غير انه كان كثير السفر والانتقال . جال في باريس وقصد بلاد الشرق كمصر وسوريا ولبنان .

قال يوماً لصديق طفولته ارنست شوفاليه ان التفكير يعبر عن التعاسة . اليأس حالة طبيعية والعدم يحيط بنا من كل ناحية ويسحقنا ! يا لها من لوعة غريبة عند انسان ما زال في ريعان شبابه . انه في الواحد والثلاثين من عمره (ابتدأ شعره بالتساقط وأخذ يفقد اسنانه) تنّم عن شعور نابع من القلق والشيخوخة . وكم ألِفناه يتوق الى الموت ، الى الفناء الأبدي . وكأننا به وُلِد هرماً فلم يذقْ معني الشباب ونضارته . توحي رسائله للقارىء بان صاحبها عجوزٌ . ودليل على ذلك رسالة بعث بها الى لويز كوله ، ولم يكن يبلغ من العمر سوى خمسة وعشرين عاماً : « لم تصدقي عندما قلت لك اني عجوزٌ مسنٌ » . وفي الثلاثين

من عمره في عام ١٨٥٢ ، كان يعتبر نفسه في الخمسين او الستين من عمره ، لان التعب أنهك قواه .

كانت الحياة اليومية تثير اشمئزازه . وكان الاكل وارتداء الملابس يرهقه ، رغم انه كان انيق الملبس دائماً . وكم يشابه سارتر من هذه الناحية ! الهزل عنده لا يثير الضحك . . . بل انه يعبر عن تعقيدات الحياة . فوراء كل نشاط ، وأبعد من كل لذة يتراءى له شبح الموت الذي يطفو على كل سرور . لم أرَ طفلاً في مهده إلا وتخيلته عجوزاً أو في اللحد . ولم أتأمل امرأةً عارية إلا وفكرت في هيكلها العظمي . هذا ما كان يبعث به الى عشيقته .

لقد نأى به مزاجه العصبي عن كل لذة بالعيش وصفائه . لم يؤمن برهةً بالسعادة المطلقة لانه يفكر بالزوال والفناء . كل واحدٍ منا يحمل جذور الموت في نفسه . كم انا قريبٌ من الموت !

لا يؤمن فلوبير بالبعث بعد الموت . ليست الذاكرة عوناً ولا اداةً للنجاة كما هي بالنسبة لبروست . لا يسترعي انتباهه سوى الضياع والحسرة . فالذكرى شعور جميل تكاد تكون رغبةً نأسف عليها . يعتبر كل مرحلة من حياته مرحلةً ماضية غابرة . انه لا ينفك عن احياء الماضي لكنه لا يعيشه ولا يرى فيه بريق

المستقبل . يوحي اليه الماء بانحلال كل كائن . أورثه انحرافه العصبي الذي كان عاقبة مرضه في جهازه الحسّي ، السقم والألم الطويل . كم من مرةٍ أحس انه ميتٌ . ولكم تخيل حوادث مفجعة في المشرحة . . . كان للرومنطيقيين المنحرفين أثرٌ فعال وكبير عليه . وساهم في ذلك ايضاً والده اذ انه كان رئيس الاطباء في « اوتيل ديو » في روان . وساهمت نشأته الى حد بعيد في تكوين وبلورة شخصيته الغريبة النادرة . كانت حديقة منزلنا تطل على دار المستشفى . وكم من مرة كنت انا واختي نتسلق الاشجار ونتفحص الجثث باهتمام وفضول . كانت الشمس ساطعةً ، والذباب يحوم فوقنا ، على الازهار ، ثم يحطّ على الجثث ويعود الينا ! ويتذكر والده منهمكاً في تشريحه . ان والده وشقيقته الآن جثتان راقدتان تحت الثرى . فالموت يذكره بفناء الجسد .

ان خيال فلوبير أميز ما في عبقريته . انه خيالٌ خليق حتى بالجنون وطبيعة الامراض . . . فالمرض والألم والشعور بالفناء هم أهم اسس الفن . لم يشله التشاؤم والكآبة ويبعداه عن الانتاج الخصب . فمن الألم تنبع اسمى معاني الحياة ، وهو بحد ذاته عطاءٌ وسخاء . واذا ما فقده فقد الانسان قيمته .

نزعته التشاؤمية لا تقعده عن الحركة والنشاط ، بل بالعكس

تدفعه الى الخلق الفني الراقي . يجد من الفن نفسه التائهة وشفاءها السريع . تزخر مراسلته بكثير من هذه الأمثلة : لقد كتب الى ألفرد لوبواتغان : إعملْ ، اكتب ، اكتبْ ما دمت قادراً على ذلك . . . فنحن لا نشعر بثقل الحياة على عاهلنا ما دمنا نؤلف . وبعد مرور ثلاثين عاماً وجه رسالة الى تورغنيف جاء فيها : لا يجب ان نهدأ ابداً ، ففي هذه اللحظة بالذات نفكر بانفسنا اكثر ونشعر بالمرض فعلا . . . فماذا هناك ارقى من الفن ! انه الطريق الوحيد للخلاص ، للكمال والتحرر .

كان فلوبير يعمل ساعاتٍ طويلة متواصلة ، ويدعو الجميع الى محاذاته ، الى اللجؤ الى العمل والتأليف ، فبالعمل المجدي نتحدى الحياة والملل والفناء . انه تحدٍ يصل الى درجة الزهو والكبرياء .

تحمل رسائله العديدة ثمار افكاره ، ويشملها احساسٌ غريب ، انها اللذة الاليمة التي يولدها الابداع الفني . شرح للويز كوله باسهاب عن معاني الفن السامية : « . . . حينما تجدين نفسك وحيدةً في غرفتك ، او تنظرين الى اللهيب في الموقدة ، تشعرين ان لا شيء يدعمك ولا تعتمدين على احد ، عندئذ تحت وهن المرأة ، تبعث فجأةً آلهة الشعر من اعماقك وتعزف لحناً حزيناً وفرحاً معاً ، يشبه لحن القتال ، لحناً يتحدى

الحياة . . . » انه يتحدى الزهو والوهن والخوف من العـدم ، لكنه يرى فيه ايضاً التحرر من النفس الطاغية . لا صعب ولا مستحيل في هذه الدنيا الغريبة .

من العدم واللاشيء يحاول فلوبير ان يرتفع بمستوى تفكيره . فيصبح العدم منبع إلهام ووحي عظيم . ينتزع الاديب الجمال من الحضيض ويرتفع معه الى أسمى الدرجات ، الى المثال الأعلى .

تكمـن روعـة مؤلفـات فلوبـير في تلك المناقضـات بـين « الواقعية » و« الايديالية » . فهـو يريد اظهـار الحقيقـة عارية مجردة من القيّم ، ويعتقد ايضاً ان الجمال مثل النجوم لا يسقط من السماء !

الاسلوب ـ الكهنوت

لا تقل رسائل فلوبير اهميةً عن رواياته ، فهي كفيلة ان تؤمن له شهرةً واسعة في مجال الادب ، لانها حصيلة ساعاتٍ من العمل الشاق المتواصل يتصارع فيها الموضوع والجمل . مما لا ريب فيه ان هذه الرسائل الحميمة المألوفة تنم عن شيء من العظمة رغم القليل من الركاكة . فهي تعكس مطلبه المزدوج : من ناحية الصداقة والعلاقة الفكرية ، ومن ناحية اخرى المسرّة والطمأنينة في الانعزال . ففي غرفته في كرواسيه ، يشعر بالألفة والتقارب بينه وبين مراسليه ، لكن الخوف يعتريه من الاختلاط بهم ، من ان تتشتت افكاره وتتبدد . للمراسلة مكانةٌ راقية في سيرة الادب الرومنطيقي . يهتّم فلوبير بهذا النوع من الادب الذي يعالج مشاكل مهنة الاديب الفنان ومعضلاتها . مما لا شك فيه ان فلوبير كان أول من اهتم بجدية الامكانيات والحدود والمصاعب الفنية التي تواجهها الرواية الفنية . فالقصة لها احكام خاصة في التأمل والاختبار تؤدي بها في آخر الطريق الى الاكتشاف والاختراع . لقد احرزتُ تقدماً في علم الفنون . . .

لا يعدل فلوبير عن الفكرة القائلة ان الادب يجب ان يكون دقيقاً مثل العلوم . فهو ليس صورةً للحقيقة فحسب ، بل انه يصبح هكذا بعد كثير من التنقيح والاكتشاف المثمر . لقد فرض على نفسه اسلوباً شاقاً وهو يؤلف قصة مدام بوفاري . فاسلوبه يبعد الفنان عن عواطفه الشخصية ، ويفرض على فنه دقة علم الفيزياء . ان للشعر دقة الهندسة . تتحكم شريعة الارقام في العواطف وتسيطر على الصور ، يتجلى تجديد فلوبير المبدع في حرصه على اهمية الاسلوب والانشاء بالدرجة الاولى . ليس الموضوع بذات اهمية تذكر لان المنطق واتقان التركيب والتركيز منوطون ببراعة انتقاء العناصر اللغوية والوزن . وهذا ما يجعله يصرح باراء متناقضة (. . . لا يوجد مواضيع فنية جميلة في الادب . . .) لكنها تبدو جليةً اذا سلمنا ان جمال التأليف يتوقف كلياً على نجاح المجهود الفني . ويبتعد هكذا الاسلوب عن الموضوع : انها مسألة رؤيا . ليس هناك مواضيع جميلة او بذيئة اذا ابتعدنا عن قاعدة الفن الخالص لاننا نستطيع بالانشاء ان نغيّر نظرتنا الى الاشياء . وفكرة فلوبير هذه ابداعٌ متطور .

لسنا بصدد الكلام عن اللغة والنحو فقط . فمفهوم فلوبير للانشاء يعني المادة الفعلية أي الفكرة المادية والروحية للنص . يشرح لارنست فايدو ان الانشاء يكمن وراء الكلمات وفيها .

فهو يعني روح النص وجسده على حدٍ سواء . يعتبر ان الايقاع والموسيقى هما العامل الذي يحقق بواسطته الاديب اجمل احلامه في النثر مثل الشعر تماماً . يبدو لي ان النثر الفرنسي يستطيع ان يصل الى مرتبة لا تخطر على بال . والكمال هو في اتباع لغة ادبية تذري بكل حشو وتقارب : . . . انشاء دقيق كلغة العلوم . . . تكمن قيمة النص في الادراك التام للبحث الدقيق عن العبارة . من هنا انهماك فلوبير باكتشاف وتطبيق شريعة الاعتدال والتدرج .

وغالباً ما تثير التأكيدات الحاسمة في المراسلة الخلافات والتساؤلات . فالكاتب كالله في خلقه نتحسسه اينما كان دون ان نراه . يخال الكثيرون ان فلوبير منعزل ، غير مبالٍ ، متعجرف وقاسٍ . هو أسير ذاته لا يستطيع ان يوفي مأساة العالم وعظمته حقهما لا يثق بالعواطف الشخصية . اننا نستطيع التحكم بما نعمل لا بما نشعر ، ويخلق ذلك تنافراً كبيراً بين المأساة البشرية وتبرير موقف الاديب لها .

فلذا نستبعد القسوة في مضمون اسلوب فلوبير . لا يطغى موقفه السلبي على ادراك التفاهم ، لا اريد ان اشعر بالحب والبغض والشفقة والغيظ . غير ان التقارب والتعاطف شيء آخر . هو صريح في موقفه ازاء التفاهم اللامبالي . لسنا عظماء

الا بما نشعر به نحو الآخرين . انه نكران الذات لمصلحة الاتحاد المثمر المفرح الذي يجعله في حالة من النشوة ينسى نفسه معها ويطلق العنان لابداعه ، فيشارك الآخرين حياتهم في البؤس والمسرة : . . . كم هو عذب التأليف ونكران الذات . . . فعقيدة السلوك اللامبالي تتفق اخيراً مع الميل للعبادة . . .

ينشد فلوبير من خلال « اللامبالاة » المثالية العالمية في التأليف . يوحي اليه الفن بعرض الافكار ، غير ان هذا العرض لا يتفق والمذهب الواقعي السهل . يجب ان تكون نفس الفنان كالبحر فسيحة وشاسعة لكي لا تبرز حدودها ، وصافية حتى ينعكس عليها بريق النجوم . وكثيراً ما يردد كلمات المدى والعمق والروحانية ، ونجد فلوبير باحثاً عن المستحيل حتى في مناقشاته النظرية .

وعدا ما تسبب المكاتبة من مشاكل المهنة ، فهي تعتبر ايضاً ان صفة الكتابة موهبةٌ وقدر . قدر مفجع لان الموهبة هنا لعنةٌ وعلة حسب مفهوم الرومنطيقي . فالفنان ، باعتقادي انسانٌ خارق ، خارج عن الطبيعة . لقد اكّد ذلك روسو بالنسبة للمفكر بلزاك عن العبقرية . وينحصر هذا التعبير بالأدب خاصة لانه يولد العذاب والانحراف والعلل الخلقية مع فلوبير . كأنها جرثومة عضوية وداء عضال . اني اعشق الفن والجمال ، وما أصعب

العيش بدون هذا الجرح المزمن الذي يضنيني . يحكم عليه هذا الألم الذي يجعله يائساً وينتزع منه الامل ، بالوحدة الموحشة والعجز . يقتنع فلوبير في عزلته هذه ، بنمو ذوقه ورقود مخيلته : اصبح هذا الفن يرهقني . العقم والسكون هاجساه الوحيدان . ومقتنع رغم صراعه اليومي المتواصل مع التركيبات والكلمات ، باستحالة اللغة . انا وحدي اعرف لغز هذه اللغة الخاصة التي تجعل التشارك مستحيلاً . تُعتبر هذه الصيغة من اهم بحوثنا في هذا العصر وتطرح في صميم اعمال فلوبير .

ان المعركة الساحقة بين الكاتب والكلمة والمعنى الذي تتضمنه هي أصعب ما في الاسلوب . لقد ذقت اهوال الانشاء ومصاعبه ! وتزيد هذه المصاعب من حدة الرغبة في الكتابة المتمردة . لا تستجدي شكواه الشفقة على نفسه . يستهويني الاسلوب ، يشغلني ويثير قلقي الشديد . وهو يزيد من غضبي وأرقي . يؤكد فلوبير ان الاسلوب هو اكثر من رصف كلمات واعراب ونحو : كلما كتبت وجدت نفسي عاجزاً عن ايضاح الفكرة .

ليست ثورة فلوبير مجرد تأثير بفعل عزلته ومزاجه العصبي . اذ ان غضبه تجاه صفحاته وليد انفعالات اعمق من ذلك . لا يتردد باظهار جزعه ، فهو يمر بحالة هلع شديد حينما يكتب . لقد

اعترف للوزير كوليه : اني اخاف دوماً من الكتابة . هل تشعرين مثلي بهذه الرهبة العظيمة قبل ان تبدأي عملاً فنيا ؟ ويبدي قلقه وتخوفه ايضاً عند معالجة اي موضوع . لكن هذا الرعب والجزع يقنعانه بضرورة موهبته وضرورة هذا العذاب الرائع الذي يخدم الفن وينصره . يا لها من مهنة ! يا لها من غرابة مقدسة ! فلنبارك رغم ذلك هذا الألم المقدس ، فبدونه لا يحلو العيش .

يتأثر فرح فلوبير بمعاني الفن التي يجلّها ويكرمها ، واذا كان يحث لويز كوله على حب العمل الادبي حباً مخلصاً وقوياً فلانه يعتبره مشاركةً مع الطائفة الروحانية الخارقة الا وهي الكهنوت او رجال الدين . لم يحظَ رجال الدين بالاحترام العميق والتقدير لدى فلوبير ، لانهم ينتسبون الى أدنى الفئات المثقفة التي تحمل المشعل وتتناقله . وهي بعيدة عن النخبة الروحانية .

يرفض فلوبير حاضراً يقضي على المستقبل لقد دفعه تقديسه للفن ، ورغبته بالانتماء الى طائفة خفية ، وحاجته للأزل الى رفض تحمل مسوؤلياته الحاضرة . يتّهم سارتر فلوبير بشدة تفضيله هذه اللحمة المجردة مع « النخبة » التي يستطيع ان يملك الحرية المطلقة تحت ستارها وقناعها . مما لا ريب فيه ان فلوبير اختار وصف حياته الادبية بالقَدر والقضاء ، واعتبار موهبته الفنية كما اعتبر بودلير موهبة في « المنارات »

التجربة الذاتية

يعتبر فلوبير الادب اولاً ، ضرباً من التأليف المنتحل ، ومن الثأر الوهمي . لم يجرؤ على نشر ما ألَّفه في حداثته ما عدا رواية أو روايتين ، وذلك لانها بدت له غبية وتكشف النقاب عن مشاعره . فقصة تشرين الثاني التي قارنت قيمتها لويز كوله بقيمة التربية العاطفية والتي ظهرت عام ١٨٤٥ ، بدت له منعدمة الذوق . آه كم انا سعيد بعدم نشرها ! كم كنت سأخجل من نفسي الآن . لكن فلوبير أول من أقرّ بقيمة هذه القصة الملهمة . لو تمعنت بقراءة قصة تشرين الثاني لاكتشفت اشياء خفية عن نفسي . فهو يعتبرها ملفاً يعالج نفسيته ومن هنا تنبثق اهميتها البالغة التي تسترعي انتباهنا .

ففي عام ١٨٣١ (أهدى الى والدته وكان في العاشرة من عمره حينها ، ملخصاً عن حكم لويس الثالث عشر) . وفي عام ١٨٤٥ (أنهى الصيغة الاولى من كتابه تشرين الثاني) . اكثر من اربعين عنوان ! وتنوع الاساليب ، والمصطلحات والبحوث

لها اثرها البالغ ايضاً . وكأننا بصدد ملخص يحوي جميع انـواع المذهـب الرومنطيقـــي : سرد فلسفـــي ، دراســـات تاريخية ، مقالات ملحمية ، محاولات مسرحية ، هجاء وصفحات ، نزعة تشاؤمية . وغالباً ما تمتزج الاشكال ما بين اعترافـات شخصية وغيرهـا من المواضيع السائـدة في ذاك العصر . ينتقـل بنـا من التفاهة الى المشاعر الحميمة : قدر وانتحار (العطر الفواحّ) ، الغيرة من الأخ (الطاعون في فلورنسـا) ، قصـة المدفـون حياً (السخط والانحلال) ، مأساة الملاك الخاطىء ومعالجـة الاثـم (حلم الجحيم) ، مأساة امرأة خائنـة تنتهـي الى قتـل زوجهـا واولادها (الشهوة والفضيلة ، الذي يبشر بمأساة إما بوفـاري) ورواية اخرى « شيطانية » ميّالة الى الفلسفة والعبـادة (رقصـة الاموات) وليست هذه القصص سوى عينة . يجب ان نرجـع من اجل القائمة الكاملة والتحليل المفصل الدقيق لهذه الاعمال التي كتبها في حداثته إلى جان برنو الذي حللها باسهاب وعمق .

لا نستطيع الا ان نتوقف قليلاً عند بعض المقاطع الهامة التي تفـرض نفسهـا ضرورية لمعرفـة شخصية فلوبـير عن كثـب : مذكرات مجنون (١٨٣٨ ـ ١٨٣٩) مهداة الى صديقـه الحميم الفرد لوبواتفان ، وهي « اعتراف » يظهـر مدام شليزنجـر على حقيقتها ، تشرين الثاني (١٨٤٢) يعبر فيها عن احلام المراهقة

واهوائها (الغانية ماري تلعب فيها الدور الرئيسي) ، واخيراً التربية العاطفية (١٨٤٥) القصة الاولى التي لا علاقتها لها مطلقاً برواية ١٨٦٩ المشهورة ، والتي تعالج العنصر الرومنطيقي .

انه لمزيج غريب فعلاً ! لكن خلق هذا السخاء وتنوع المادة ، تظهر لنا بواعث توحد بين هذه الاعمال من النظرة الاولى ، رغم تباينها على سبيل المثال مدام بوفاري ، سالمبو وبوفار وبكوشه . ولمسنا ايضاً في مراسلته كل ما توحيه اليه مخيلته من افكار في هذه المجموعة : ميله الطبيعي للحب العنيف المدمر ، حبه الساحر للخيانة الزوجية ، تفكيره الدائم بالموت ، تشاؤمه الفطري وتوقه الى الغوص في العدم والغناء ، كلها تستنكر علة الحياة والوجود . كان للمركيز ساد اثر فعال على فلوبير ، يتجلى هذا التأثير بوضوح في مقطع من « ذكريات ، ملاحظات وخواطر ذاتية » ، وكأنه نص من مشهد لساد : نساء ينتحبن موشحات بالسواد ، تنقذن الى غرفة خاصة ، بينما نسمع اخداش مخالب مجنونة على الابواب .

ولنقر ان غوستاف الفتي لا يحرم نفسه من اهوائه الشهوانية العنيفة . خصص مقطعاً كاملاً في (العطر الفوّاح) لمدح وثناء الشديين وتغنّى ببشرة النساء الاسيويات في كتابه (النقمة

والانحلال) ووصف ضناه لامرأة ذات نظرة ملتهبة في (مذكرات مجنون) . . . تبقى شهوته للملذات رغم ذلك معتدلةً ، وتضفي على كتبه حلةً كئيبةً بائسة . لكنها سرعان ما تغرقنا في رؤية المنكر . لقد خالط فكره كثير من اعمال نيرون قبل ان يؤلف قصة تجربة القديس انطونيوس وسالمبو بمدة طويلة . يشبه نيرون فعلاً ابن الشيطان المحظي الذي يسبب آلاماً مُبرحة ، ويفرض مزيجاً من اللذة والوحشية في قصة رقصة الموت .

كان فلوبير شغوفاً بالمطالعة . ولا شك ان هذه المطالعات خلّفت اثراً بليغاً وعميقاً في مؤلفاته . وكانت حينذاك قد صدرت حكايات بوريل البذيئة . فانهال على مطالعتها فلوبير وأَلِفها واعتنقها في كثيرٍ من اعماله . فهو بطبيعته ميال الى الافراط والبحث عن اللا معقول .

وليس بوسعنا علاوة على ذلك انكار الفضيلة السامية لديه ، التي يحاول بفضلها ان يترفع عن الرذالة .

كل ما ألفه فلوبير بعد السادسة عشرة من عمره يزخر بصور حيّة تمثل غوستاف الشاب . نلمحه ونتحسسه في مذكرات مجنون ومدام بوفاري ، في الخفايا يلعب دوراً هاماً ولكن من وراء الستار . ذاق هو ايضاً هذه الرغبة الجامحة للرغبة بحد ذاتها كما

عرفتها وتحرقت إمّا بلهيبها . فغوستاف أول ضحية للبوفارية . تعبر بخاطري ذكرى الصفحات التي كنت أتهافت على قراءتها ؛ كنت أطالع بنهم ما عاناه بيرون (وارثر) ،وهملت وروميو . انها لمشاعر تلهب الخيال وتذيب النفس في عالم الملذات ، والنتيجة في رأي العالم . . . حالة تهيج في النفس تجاوز الجنون .

لا يخفي فلوبير عشقه وهواه لمدام شلزنجر التي التقاها على شاطىء تروفيل عندما كان في سن المراهقة . تحوم حولها مشاعر الغيرة وسوء السمعة ؛ انها صورة المرأة الصعبة المنال التي لا يفارقها زوجها . يتجدد هذا الاطار باستمرار في اعمال فلوبير . كنت أفكر بزوجها ، بهذا الرجل الفظ ، السمج . وكانت الصور القبيحة تتلاحق في خيالي وتتسابق . ويتراءى له رسم « الثلاثي » فردريك مورو ، السيدة والسيد آرنو ، الذين يحاولون اشباع رغباتهم الوهمية ، فيجرون وراء اللهو وينغمسون في الملذات الرخيصة ، ويستفيقون بعد فوات الاوان على خيبة الأمل والخجل والاشمئزاز من رعشة الجسد .

لكن الدافع الحقيقي لاهمية عمله هي صيغة البلاغة التي يضفيها عليه ، انه التموية الفلسفي .

ونحن ، اي دين نتبع ؟ لقد أضحينا كهولاً نطوف في الصحراء مثل اليهود التائهين في مصر .

فأين ارض الميعاد المقدسة ؟ لقد اختبرنا كل شيء وانكرناه بدون بريق من الأمل ، قادنا طمعنا وحرصنا الخارق الى الروح والانسانية فأضنتنا التعاسة وشملنا القلق ، وتفرّقت الجموع ، وعمّت وحشة اللحد .

ونظرة الى هذا المقطع حيث يفرض « الفراغ » نفسه قاعدةً للاضطراب والقلق ، تلقي الضوء على اعترافه لجورج صاند بعد سنوات عديدة عندما وبخته على نظرته التشاؤمية الى الحياة ، كتب اليها : انك لا تبددين ظلماتي بالعلوم النظرية . . . فكلمة ديانة وكاثوليكية من جهة ، وتقدم واخاء وديمقراطية من جهة اخرى لا تلبيان المقتضيات الروحية الحاضرة . . . اني عاجز عن اشتراع قوانين جديدة واحترام القوانين البالية . ولذلك فأنا جادٌ بالبحث ، دون الاهتداء إليها ، عن هذه الفكرة التي يخضع لها كل شيء .

غير ان المشاعر المحمومة التي تلهب صفحات تشرين الثاني وتخلق جواً من الغمّ والضيق الذي يشعر به المراهق هي سيرة غوستاف الفتي . إنها قصة أُهملت جوراً ، وهي رغم بلاغتها

العظيمة وخطابتها لا تقلّ اهميتها الادبية والانسانية . لانها تكشف القناع عن اللذة الجسدية ، والتوق الى ارواء الغليل والتأرجح بين النشوة والخيبة المريرة ، ليس ثمة نص قبل كتاب التربية العاطفية ، يلقي الضوء بوضوح على مفهوم فلوبير في المنطق والمثاليات .

لا تخلو قصة تشرين الثاني من اللوحات الرومنطيقية : الاعتزاز والفخر وليدا العزلة (. . . كنت أجد ان العزلة تجعلني حسن الشكل . . .) الصراع بين الرقة والوقاحة ، بين الحماس والتخاذل ، صور غنائية ، ورثائية (أوراق الخريف ، برميل فارغ ، اطلال مُعبّرة ، نسر كاسر مفتخر) ؛ التساؤلات المبهمة حول معنى الحياة ، الميل الى قتل النفس . . . لا تكمن اهمية النص هنا .

كان تشرين الثاني على صعيد الهواجس الجنسية اكثر شخصياً وذ شاعرية خلابة . ليس هذا العزل الا ستاراً وعذراً ، لاننا لا نستطيع انكار النغمات الرنّانة العذبة التي تنبعث من خلاله . كانت الرغبة الجنسية سابقاً ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأمنيات المستحيل البعيدة . وتتطابق عوارض الرغبة الجنسية مع وفرة النوايا وتعددها ، فهي تستلزم العنف المجنون النابع من العجز حيال الاشياء المستحيلة الصعبة المنال .

ومنها ايضاً اندفاع قوي الى ازدواجية الشخصية : يبني الروائي علاقة وثيقة بين الفاعل والمادة ، وينغمس اكثر واكثر في ملذات الفكر . يجب ان يتحكم بقدره ، وان يبتعد عن ذاته لكي يمتلكها ايضاً في آنٍ معاً . ما تزال رغبته بالانزواء تتأجج وتنمو . لا يعيش إلا على الامل والانتظار : كنت انتظر . . . تلك الرعشات التى لا انفك افكر فبها طوال النهار ، على احرّ من الجمر، واشعر تجاهها بخوف رهيب ديني . وبوضوح اكثر: آه ! لو استطيع ان احضن شيئاً ما بين ذراعي ، وأشعره بحرارتي ، أو ان تزدوج نفسي واعشق هذا المخلوق الآخر ونذوب مع بعضنا . وفي موضع ثانٍ ، يبرز نفسه على الجنس الآخر وكأنه يوافق مع سارتر الذي يؤكد على التحولات التي طرأت عليه وجعلت من فلوبير « امرأة » . . . كنت اتمنى ان أكون امرأة جميلة ، لكي استطيع ان اتأمل نفسي ، اتعرى ، وأدع شعري مسترسلاً حتى قدمي ، واتمّرى في السواقي . فالمبدأ لا يختلف ، لانه يقود غوستاف الشاب في النهاية الى غوص تجربة هامة وهي الانانية . لكن انانية المراهق وتجسيده الى امرأة هي وليدة الوحدة والانطواء ومن مقدماتها الاساسية .

هناك ازدواج آخر في كتاب تشرين الثاني يلقي الضوء على الرواية : انهما وجهي ماري ، فتاة الهوى المثالية الطاهرة . وهو

يخط رسمها ببراعة . . . كانت مستلقيةً على صدرها ، رافعةً رجليها في الهواء ، تتكلم بتصنع فاتن ، وحركاتها ساذجة ناعمة . . . لكنه يجل هذه البراءة . لقد ظلت المرأة الداعرة طاهرةً : . . . اني مازلتُ كما كنتُ في العاشرة من عمري ، عذراء . . . يظهر التناقض جليّاً في كتاب التربية العاطفية ؛ حيث تتشابك احلام البراءة المفقودة مع الاباحية والاستسلام المبتذل للفساد . ان صورة ماري ، فتاة الهوى ، خيال يرتسم دوماً في المرأة الضائعة . فهي تجسد في آنٍ معاً ، مدام آرنو وروسانيت برون .

اذا كانت الدعارة هي الصورة الشاملة الطاغية المهيمنة ، فهناك ايضاً هاجسٌ يقلق فلوبير الشاب وهو سرّ الايديالية الغامضة وتلطيخها : انها صورة الخيانة . . . انها لذةٌ لا تُقاوم تحوم حوله ، سحرٌ غريبٌ يُفعِمه عطراً ، وكل ما يسمع من قصص ، كل ما يقرأ من كتب ، كل ما يقوم به من حركات ينطق بهذه الكلمة ويرددها دوماً في قلب الشاب ، فيُشبع نفسه ويروي ظمأه منها ويجد فيها شاعرية لذيذة . كانت هذه اللذة الشاعرية وانجرافها في المحرّمات من أهم مقومات قصة التربية العاطفية الأولى . والموضوع الآخر ـ لكن الاثنين يرتبطان ـ هو بلوغ قمة الفن والكمال .

الفنان ـ الصنديد المستحيل

ظهرت النسخة الاولى من كتاب التربية العاطفية (١٨٤٣ ـ ١٨٤٥) في نفس الوقت الذي نشرت فيه « الفانفارلو » لبودلير . وهما ينتميان الى حقبة أدبية واحدة ؛ ويستجيبان رغم تباينهما الى نداء واحد ، وهو الغنائية واظهار شخصية المؤلف . لا ينفكّ فلوبير وبودلير عن ابراز نفسيهما الخلاقة المبدعة في مستهل ميدانهما الأدبي . غير انهما لم يسيرا طويلاً على هذا المنوال فالفنان ـ البطل لا يحتل المرتبة الاولى في اعمالهما ؛ يثبت ظهوره الوجيز أولية الفن وسموه عن مبدعه .

كان من الصعب لدى فلوبير أن يتجنب عند كتابته ما بعد سنة ١٨٤٠ ، الأماكن الشائعة المألوفة لدى بلزاك . يتنحّى عن هذا المنهاج بالتهكم والهزء اللذين يقودانه الى المهارة والفطنة . نص فلوبير ينم عن التشاؤم ولذا فهو أقرب الى الايديالية وينتهي به في آخر المطاف الى المذهب الجمالي والفن الخالص . كان تأليف النسخة الاولى من التربية العاطفية بمثابة خطوة حاسمة في تكوين شخصية فلوبير . كتب الى استاذه غورغو ـ دوغازون

عام ١٨٤٢ : . . . ما يعاودني في كل لحظة ، وينتزع اليراع من بين يدي ، ويختلس الكتاب مني ، هو حبّي المزمن ، هو هذه الفكرة الراسخة : الكتابة !

تزيد الأماكن المألوفة من وضوح الرواية الأولى لفلوبير . فهو يتنشق رائحة المسرح ، يقترب من الممثلات اللواتي يثرن الاحساس بخطواتهن ، والقلب يثب عند سماع اصواتهن ؛ ينصهر الحب والشعر في احلام الفنان ، وجاذبية المرأة التي لا تُقاوم . . . المرأة في الثلاثين من عمرها ونظراتها الحزينة الفاترة ، والوهم المقابل للمرأة الشريرة القاسية التي تنظر بغير مبالاة الى اضمحلال كل شيء من حولها ، ان كل هذه الصور هي مبادىء وأسس اعمال بلزاك ، لكننا نجدها ايضاً في كتب فلوبير ونصادف حتى الاوهام الضائعة والآمال المفقودة : فأوهام وظنون جول التائهة تزيده قوةً . تنقلب الهزيمة الى نصر .

يثبت عنوان الرواية النابع من تقليد أدبي ، الطابع الشخصي المتناقض . تلقي عبارة « التربية العاطفية » الضوء على نفسها ، ان عودة الزنجي الى بلاده بعد ان أقام في باريس ولم يحظ فيها سوى بالضجر ، والخيانة والبلَية تفسر تسمية الكتاب . لقد مرّ هذا الزنجي ايضاً بتجربته العاطفية . يقيّم فلوبير ميزان هذا التشاؤم الى لويز كوله . مستنداً الى هذه المرحلة المراهقة

الشاعرية قائلاً : لقد خضتُ هذه المرحلة الدقيقة العصيبة ، مرحلتي العاطفية . ومازلت احمل آثارها على عنقي حتى الآن . توعز هذه الصورة بالجرح الأليم .

لكن الجملة التالية تغير المعنى : يتحول الجرح الى قوة جديدة . لي الحق ان اكتب الآن بيدي المحروقة ، جمُلاً من طبيعة النار .

تكشف رسالة بعثها فلوبير الى صديقه ألفرد لوبواتفان بعد انتهائه من القصة ، النقاب عن المعنيين اللذين يتضمنهما العنوان ، لقد حرمتُ نفسي طوعاً من اشياء عديدة وكم أنا غنيٌّ في وسط هذا العدم والتجرد المطلق . عليّ ان أتقدم بعض الخُطى ، لم أنجز تربيتي العاطفية بعد لكن ربما أوشكت على ذلك . مما لا ريب فيه انه يستند على تجربته الشخصية لا على تجربة ابطاله . لا يكتسب فلوبير حريته الا من خلال الرفض ، التجرد ونكران الذات . يمسي التجرد والغنى هنا مرادفين بعد ان تسقط فكرة السعادة . ويضيف فلوبير : هل فكرت أحياناً ، أيها الصديق العزيز ، كم ذُرفتْ دموعٌ باسم السعادة ؟ هذا ما يلقي بعض الضوء على مسيرة ابطاله المختلفة : هنري الذي أضاع نفسه باحثاً عن الشهرة والسعادة الرخيصة ؛ جول الذي بلغ النجاة بعد صراعه مع ملاك الفن ، ووحدته وشقائه . أثار هذا

الـدور الثنائـي تأويل كثـيرة ، فالبطـل الاول وإن كان الأهـم ظاهرياً يتنازل في النهاية عن مكانـه للثانـي . تتطابـق بالواقـع نظـرية الثنائـــي هذه مع الازدواجية المثـالية عنـد الكتّــاب الرومنطيقيين وتنسجم معها : فوتـران ـ راسـتنياك ، سيشـار ـ لوسيان . تظهر هذه القاعدة بوضوح لدى فلوبير خاصة . فبعد جول وهنري يأتي فردريك وديلوريه ، وبوفار وبكوشه .

من المؤكد أن هذا التـركيب المزدوج نابـعٌ من الحاجـة الفنية والفردية . يعتقد فلوبـير ان طبـع جول لم يتبلـور إلا بسبب تناقضه مع هنري . لكنه يلجأ فوراً الى شخصين مختلفين يحملهما في ذاته : الغنائي والباحث الناقد . كانت التربية العاطفية جهداً للمزج بين هذين الميلين في نفسي . حدّد فلوبـير هذا الازدواج المألوف والمعنى الذي تحتويه الرواية الأولى في رسالة كتبهـا عام ١٨٤٦ : ان الذي يعيش الآن هو أنا ولا أزال اتأمل هذا الآخر الذي قضى نحبه . كان لي وجودان مختلفان ، وكانت عوارض واحداث خارجية رمزاً لنهاية المرحلة الأولى وولادة الثانية .

في الرواية شخصٌ ميتٌ ، رغـم انـه يتمتـع بصحـة جيدة : هنري . انه يشبه ابطال بلزاك ، الطائشين المتقلبـين ، ويثبـت نفسـه كصـــورة لامبـــالية بفضائـــل صديقــه جول المأســوية والفلسفية . لا يُبرز الأديب بطل قصته الاول إلا بقدر ما يُعظم

ويمجد الآخر . لقد وُجد السخط هنا في خدمة الكمال : فلوبير يتبع هذا السلوك المنهجي . ويثبت في رسالة الى لويز كوله ان احتقار الفنان المزيف الفاشل يساعد على اعلاء شأن الفنان الحقيقي . راودتني بالأمس فكرة دينونة ميكل آنج . وهي انه لا يوجد على سطح الأرض ما هو أحقر من فنان فاشل منحط وسافل يسير طيلة حياته قريباً من الجمال دون أن يلمسه . تنطلق المخيلة بخطوات مميزة ، محلقةً في اجواء الحماس لكي تحطَّ اخيراً في أحضان الفن وتثبت ثقتها به . يعتبر فلوبير التلاعب بالفن مهنةً دنيئة لان الفنان بنظره سيد الأسياد .

يلعب جول دوراً أساسياً رغم انه لا يظهر الا من وراء الستار في القسم الأول من القصة : لأنه يمثل في جميع الحالات الفنان ـ البطل . ان الانشاء تجري في دمي . . . عندما نفكر بما تتضمنه كلمة اسلوب من مفاهيم ، ندرك الاهمية البالغة التي يتوخاها منه . مما يزيد من تعقيد هذا الشرح هي شخصية جول المنقسمة . يسخر فلوبير بخبث من المؤلف الشاب الذي يتلهى بغرس اشجار النخيل وتصوير الغابات الشاسعة بضواحي نيويورك ! غير ان جول يُشفى بالنهاية من هواجسه ، لكن سخرية فلوبير تنأى بالفنان عن فنه ، يجب ان يتوارى الفنان الحقيقي ويتنازل عن مقامه لخدمة الفن

هذا الوجود الانتقالي الذي نلمسه عند جول وهنري ، هو تصوير فلوبير للأديب الذي يرتقي سلم المجد والشهرة ماراً بأزماتٍ خطيرة ومراحل حاسمة . ولا غرابة في ان يعرض الكتاب صورة شخصية فكرية ، ويقدم تحليلاً لمزاج وطبع الرجل الذي قال عن نفسه : أنا رجلٌ أقدس القلم ، أشعر بواسطته ، بسببه ، بالنسبة اليه ومعه اكثر .

تكشف التربية العاطفية الأولى عن طباع فلوبير ، عن ميوله ، اهوائه ، تردده واحلامه ، وكأنها قصة حياته بقلمه . تتجلى فيها عاداته وطباعه ، ظمأه للصداقات عن بعد ، احلامه للخيانة ، حنينه للماضي الحافل ، حتى هذه النفحة من « البوفارية » الشخصية التي ترجو للغد التحقيق المستحيل للأفضل والأمثل . ينهج فلوبير نهجاً جديداً بعيداً عن النمط السابق . فهو يحاول ان يكوّن تحاليل جديدة ومواقف هزئية : الخيانة وخرق القدسيات (. . . يفوح خرق القدسيات بأريجه الجهنمي ويدفع الى الهذيان) ؛ وهو يتكلم عن اسرار الفضاء وعن ذكريات العالم القديم (. . . هذه الولائم الفخمة التي تُنير المظلمات . . . بينما . . . يتأوه العبيد من التنكيل والعذاب) .

ان العلاقة بين العشق السادي والحنين والتطلع السامي

كل شيء الى نفسه فقط ، ويجعل ذاته محسوساً في دعوته ، ومهمته ، وقدر عبقريته وجهده ، انه الحلول العظيم الذي يعبّر من خلاله لكي يظهر جلياً في الفن أخيراً . فالتساؤل حيال الألفاز والأسرار هو تجربة قاسية . بحد ذاتها . يصور اللقاء الوهمي مع الكلب أهوال هذه الرؤيا العامة للواقع . من الواضح ان قصة التعليم هذه تنقل مزيجاً من الفتنة والرعب الذي نسمع صداه الجليّ في رسالة كتبها في وقت لاحق وجاء فيها : لقد توصلت بالنسبة للفن ، الى ما نشعر به بالنسبة للحب عندما نمضي بضع سنوات في تأمل هذه المادة . وهذا يخيفني ويفزعني .

وكما لاحظنا سابقاً هناك مسحةٌ جمالية تشمل الرواية . ينجلي الصراع مع الملاك في حادثة الكلب خاصة : انها تجربة قلقة تطهر جول من حماقاته وجهله ، وتنير له الدرب . لا نستطيع ان نجعل منذ ذلك الحين ، الحياة تتداخل بالفن رغم تبادلهما غزارة الأفكار . يعترف جول بضرورة تقدم العمل الفني ، كما أن العناية الالهية ضرورية في نشر الحضارة . هذه الضرورة هي مجموع القوانين المحتومة التي يكتشفها الفنان ويحاول تطبيقها . سيشكل فيها البيان والاسلوب قيمةً خاصة : ليس ثمة تقارب بين المضمون والشكل . واذا تعمق جول بدراسة الاسلوب ،

فهو بالوقت نفسه يشعر بازدراء تجاه جميع المقالات الشعرية في العالم لانه يعلم ان الشاعرية لاتبرز الا بالنسبة لعمل فني مفرد . يجب ان يساهم النقد والخلق معاً . يرى فلوبير بهذا العمل الانصاف في النقد : فهو يقترن بالشكل ، بالاسلوب ، بالفكرة . ويستلخص فلوبير مع بودلير ، ان الجمال يكمن في نتيجة احصاء دقيق ومخيف . هذا هو المعنى المقصود بالاسلوب لدى فلوبير ، والذي يعود كثيراً على قلمه ، مفعماً بالطموح والاضطراب . ان الاسلوب الذي احفظه غيباً ، يزيد من اضطراب اعصابي ، يثيرني ويضنيني ، يرهق أيامي ويؤرق لياليّ . كلما تقدمتُ ، لمستُ عجزي عن توضيح الفكرة . تفسرّ هذه التحسرات التي ألفناها آنفاً ، بنداً من أهم بنود العقيدة الفنية الجمالية الموحاة الى جول .

ليس الصراع الدامي مع الفكرة تجارة رخيصة وهو مع آلهة الشعر . يعبر فلوبير عن ذلك بعبارات رنّانة مؤثرة . فآلهة الشعر عذراء . وذهول الفنان حيال هذا الجمال الباهر ـ تعبير لبودلير أيضاً ـ هو اكتشاف آخر في صفة الفنان القاسية . لكن الاكتشاف الأهم هو الذي تُكسب القصة ابداعاً جوهرياً ، لا يَنْهل الالهام من منبعه . فدور الفنان مرهونٌ اذن بهذه الفاجعة التي لا يجب ان يتخذ منها موضوعاً لفنه . ليس علينا فقط ان

نكون صائمين لنتفنّن بالشرب ، ولا غاضبين لكي نصور جنون اجاكس ، بل علينا ان نسيطر على طبيعتنا وان نتفوق على اهوائنا . لاحظ جان برونو ان التربية العاطفية تتوقف على اعتبار خلق تحفة فنية هي « نقيض التمتع بالحياة » . ينتج عن ذلك اعتباران بالنسبة لفلوبير : أولية الفن واحتجاب الفنان .

يكتفي تفضيل الفن على الحياة بصيغة الموت . تحمل هنا شخصية هنري كل هذه الأهمية على عاتقها : واذا توارى عن المسرح فهذا يعني ان وفاته صادرةٌ من منطق الادراك . والأسباب مُشار إليها ايضاً . يلقي هنرى باللوم كله على المشاعر الحقيرة ، ويتجاهل كل معاني الاندفاع الحقيقي . والمؤثر أكثر هو : جول نفسه الذي يزول ويتلاشى . يتوقف عن الوجود كشخص في نهاية القصة ؛ ويتحول الى تقييم وتصور لحقيقة الفن . يكمن معنى الرواية ومغزاها في هذا الزوال ـ الذي يُعتبر تأكيداً ـ . بوسعنا ان نرسم مراحله ثانيةً . فهي تتعلق مباشرة بتطور فلوبير الشخصي . ولاغرو ان نكتشف فيها اذن رويداً رويداً اصداء المراسلة .

يظهر في بادىء الأمر التباسٌ بين حرارة العاطفة وحرارة الفن . لكن سرعان ما يرفض فلوبير كل ما يشبه « الالهام » . يظن جول ان القصة ليست جميلةً الا اذا رويت ، وان الماضي

منوط بالأبد . يظهر تقييم التأليف بعد موت مؤلفه ويضع حداً فاصلاً بين الحياة والابداع الفني . غير ان الحياة لا تقدم الا الحدث العارض ، ومهمة الفنان هي تثبيت هذا العارض والعمل على دوامه . فالذهول بالفن بالنسبة لفلوبير متعلق ضروزياً بمبدأ الموت والفناء .

غالباً ما تتكرر جملة أفضلية الفن في مراسلته بدون تعب وملل ، خصوصاً منذ بلوغه العشرين من عمره . يؤكد فلوبير انه يجب ان نرى كتباً في كل شيء ، وان البهاء النسبي ليس في مستوى الجمال ، الا اذا كان مقروناً بالاعجاب ، وهذا ما توفره الكتابة . أعلن في الرابعة عشر من عمره ان الفن أقوى من الشعوب . يستلزم الاعجاب بهيأة الفنان اذن ، بموجب المنطق ، انكار اهميته كأنسانٍ حيّ . يولع جول ببعض الرجال الذين يرتفعون فوق مستوى العظماء ، الأقوى من الأقوياء ، الذين تراءت لهم اللانهاية كما تتراءى السماء في البحر . يعاتب فلوبير لويز كوله على منوال هذه الفكرة ، لانها لا تشعر بقدسية الفن كفاية : انك لا تتأملين ولا تنذهلين كفاية . يجعل هذا التأمل والذهول جول جاحداً بحق الانسان العظيم ، وتبطل بالوقت ذاته نظرية الرجل ـ الفنان . لانه محرومٌ من العيش . يصفو الفنان بروحه عند ملامسته المطلق . يطابق الدرب الذي

سلكه جول الدرب المختصر في رسالة مؤرخة في تموز ١٨٤٧ : بقدر ما أبتعد عن الفنانين ، أجد نفسي أهيم وأندفع للفن اكثر .

لا عجب اذا تخيّل فلوبير ان الـذات الفنية ، اذا كانت موجودة ، لا وجود لها إلا بالموت وعدم الوجود . ليس هناك ما يضاهي الفتنة الساحرة التي يشعر بها جول تجاه الملقبين بآباء الفن . تنسجم هذه العبارة مع رغبته في ان تحيط به جماعة من النخبة ، بعيداً عن تقلبات الزمن والوقت . يتمنى فلوبير ان يبتعد عن الحياة . عندما نواجه الحياة لا نرى فيها الا السؤ . . . ومثله الأعلى ، كما ذكرنا ، هو انتماؤه الى النخبة الخفية : . . . لقد رضيتُ أن أحيا كما حييتُ دوماً ، وحيداً مع جماعة الرجال العظماء الذين يقدمون مقام المجلس بالنسبة لي .

ليس هنري الوحيد الذي يجب ان يموت ، بل جول ، ايضاً الفنان الحقيقي . ففي تصور فلوبير ، يبدو وجود الفنان ـ البطل مستحيلاً . فمن يؤمن أن عظماء الفن يتجردون من شخصيتهم ، يؤمن أيضاً ان إلعمل البطولي الوحيد الممكن هو الاعتزال ، والتضحية التي لا تحمل طابع المأساة . وهذه قصة جول بأكملها : . . . انه يهب كل ما تقدمه الحياة اليه للفن ؛ كل شيء يُقبل اليه ، وكل شيء يبرز منه ، هو مدٌّ من العالم ، وجزْر من نفسه . وهل بوسعنا التكلم عن بطِولة وبسالة

الغياب ؟ من هنا ندرك لماذا ، في فترة يثبت فيها الفنان انه البطل العظيم العصري ، والكاتب المقتنع بفضائل الخالق ، يأبى ان يمجده ويبجله في مؤلفاته .

تبقى قصة جول فريدةً بين اعمال فلوبير ، يفسر هذا الحادث بلا شك ، جزئياً على الأقل ، تصميمه على عدم نشر هذه الرواية الأولى . لن يعود فلوبير الى معالجة مثل هذا الموضوع قطعياً . لقد توارت شخصية الفنان من تأليفه منذ ازمة سنة ١٨٤٤ ، وعمل التقسيم الذي تمثله التربية العاطفية الاولى . أحياءً ؟ ام حشمةً ؟ لا يجب ان يعلم الجمهور شيئاً عن انفسنا ، هذا ما يشرحه فلوبير . ويؤكد بشدة ايضاً : على الفنان ان يعمل جاهداً لكي يقنع الأجيال الآتية انه لم يوجد في هذا الكون . هل من المعقول ان صيغة الالهام تنقصه ؟ يحلم فلوبير ان يكون فناناً لذاته فقط ، بعيداً عن باريس ، ومطلقاً حياة رجل الاقلام . يتطلب موضوع الفنان ـ الخارق تنافراً بين المبدع ووضعه العائلي والمهني . غير ان فلوبير الرجل تهرّب من هذا الوضع . كل شيء يتعاون الى رفض تصوير مأساة الفنان وتحويلها الى تحفة فنية . يبني فلوبير هذا الرفض على مبدأ علم الجمال الحقيقي . لماذا لا نرى الا صورة الشاعر التافهة الأزلية التي كلما شابهته كلما دَنت من التجرد ؟

يبقى أخيراً أن مجموعة الأعمال الفنية تتسم بطابع الحماس الشخصي ، وعواطفه تضفي عليها روحاً ذاتية . ليست « البوفارية » هذا التعطش للمستحيل وهذه المقارنة بين الخيال والواقع ، بمرض إمّا فحسب . بل تتعداه وتشمل كل اعمال فلوبير وأوهامه ورؤياه . أو بالأحرى ، تمسي أعمال فلوبير بالذات مسرحاً للنضال والصراع ، وفرصةً مؤاتية للبطولة والبسالة الخاصة . فاللغة والتصوير والتركيب والوجود الخفي للأديب والضمير في « المضمون » و« الشكل » ـ كل هذا يتطلب ارادةً فولاذية وأعصاباً مشنجة ، وردعاً لليأس . يدرك فلوبير ذلك . ولهذا السبب اذن ، وبفخرٍ يلامس الوقاحة ، يستطيع أن يتحدى ماكسيم دوكامب الذي اتهمه بالتهرب من العالم الفني الباريسي ، بكلمات رنّانة خارقة مقصودة : أنا ، لا أبحث عن المرسى ، بل عن الغوص في اليّم .

عدم قدرة الخيال وعجزه

دور من الطاقة الغريبة :

إلى أي حدٍ نستطيع ان نعتبر قصة مدام بوفاري عملاً « شخصياً » ، واعترافاً مقنّعاً ؟ تتمتع الرواية بسمعة تثير الشكوك . تزيد الشجاعة في التركيب ، والحذق في اختيار الموضوع وبراعة تشخيص المرض الرومنطيقي من نجاح القصة الباهر . ويعتبرها فلوبير نوعاً من العقاب الذاتي حكم به على نفسه لكي يتعافى من رومنطيقيته . لقد أنكر التزامه بالموضوع اكثر من مرة ! بوفاري . . . باستطاعتها ان تكون طاقةً غريبة لا يشعر بها أحدٌ غيري : بالنسبة للموضوع ، والشخصيات والتأثير ، ألخ . . . كل شيء بعيدٌ عني . . . نألفه تارةً اكثر وضوحاً أيضاً ، وكأنه يأخذ على عاتقه أن يخمد نشاط الساعين الى النموذج ، والراغبين في الاطلاع على سيرة الكاتب . . . لا تملك قصة مدام بوفاري شيئاً من الحقيقة . انها مجرد رواية مبتدعة ، لم أودع فيها شيئاً من مشاعري ولا من حياتي . ولكن من منّا لم

يسمعْ بهذا الهتاف ـ الذي من شأنـه ايضـاً وبـدون شك ، ان يضلّل الفضوليين ـ مدام بوفاري هي أنا !

يعتبر فلوبير نفسه مسؤولاً ليس فقط عن حماية منطقة خاصة بل يتعداها الى مذهب جمالي يفرض نفسه . وهو لا يزال يشرح للويز كوله انه يجب ان نتحاشى كتابة الأدب بمشاعرنا ؛ كلما ابتعدنـا عن شيء زادت جدارتنا بوصفه . لكن كيف السبيل الى اجتناب إبهام فلوبير في العلاقة القائمة بين الحقيقة والاختـراع ؟ كل ما نخترع حقيقي ، كوني واثقـةً من ذلك . . . انهـا لجملـة غنية بالمغزى والمعنى .

هل لا ينبع الموضوع من نفسه حقاً ؟ أي شكل يُصبغ عليه ؟ يعلن فلوبير تخاذله وانحطاطه : قصـة مدام بوفـاري لا تتقـدم بسرعة ، صفحتان في اسبوع !!! هناك ما يوهن القوى ويحُبط العزيمة ! ليست هذه سوى صرخات حنق وسخط محترف يعمل بجدٍ وجهد . صحيح ان المادة تحط من همته : . . . أشعر أحياناً بالاشمئزاز والتقيء جسدياً ، يرجع هذا الاشمئزاز الى سخافة الشماس اللئيم لا الى زوجته الصغيرة ، كما يدعو إمّا بوفاري . لاغـرو اذا أحسّ فلوبـير برأفـة وشفقـة تجاه البطلـة المنسوبـة إليه : . . . تتألـم بوفـاري الحزينــة بلا ريب في عشرين قرية فرنسية في آنٍ واحد وفي نفس الوقت .

كان سانت بوف من أوائل الذين تأثروا بقساوة هذا الكتاب الغريبة . ليس من شيء وليد القدر ؛ يفرض الكاتب ارادته من طرف الى آخر . ومهما لفتت انظارنا الاصطلاحات والانشاء الناجحة ، فان العمل مفعمٌ بروح الأديب ومشاعره . ولا يتوقف هذا فقط على العلاقات الطبيعية التي تحاك في سياق التأليف ، بل انه ثمرة عمل تحضيري وعميق . واذا كانت القصة تزخر بالنبرات الشخصية العميقة الرنّانة ، فلانها نتيجة عمل ذاتي . هناك واقع اكيد يصعب التملص منه : مهما قال فلوبير نفسه ، ليست مدام بوفاري اختياراً إرادياً . في عام ١٨٣٧ ، اي قبل خمسة عشر عاماً من كتابة قصة مدام بوفاري ، ألف غوستاف الشاب « قصة فلسفية » الشهوة والفضيلة وهي تتناول خيانة مازّا ، المرأة التي انغمست باللذة إلى درجة جعلتها تقتل زوجها وأولادها ثم تنتحر بالسم . تتقارب الأفكار بين النصين . كان لمطالعة قصص الكتّاب الرومنطيقيين اثر بليغ . تسمو رغبات مازّا اللامتناهية فوق لذة الجسد العابرة ، وينم الافراط باللذة عن قلق واضطراب عقلي . وكما في قصة مدام بوفاري ، تؤديَ لذة الجسد الى خيبة الأمل : يراود مازّا احساس بالظمأ والتعطش ، يشبّهه فلوبير بالجائعين الذين لا يستطيعون إيجاد قوتِهم . يؤدي بها توقها الى المطلق والمنيع ، الى الجنون والموت .

ثمة دليل آخر ، يفسرّ المعطيات الثابتة والايقاعات الـداخلية لقصة مدام بوفاري : انها رسالة بعثها من الأستانة الى صديقـه لويس بويه ، ورفع فيها النقاب عن ثلاثـة تصـاميم أدبية . لا تتشابه هذه المواضيع الثلاثة في بادىء الأمر . أنها : ليلة لدون جوان ؛ قصبة انوبيس ، امرأة تريد ان يمتلكها الرب ، قصة فتاةٌ عذراء تقضي نحبها في بلدة صغيرة ، بعد انتظارها للحب دون جدوى . سرعان ما يقلق فلوبير بعد ان لاحظ شبهاً في الموضوع الأساسي . ما يزعجني هو القرابة بين التصاميم الثلاثة . يبدو الحب غير مُشبع في شكليه الحب الآلهي والحـب الـدنيوي في التصميم الاول ، القصة نفسها ايضاً في التصميم الثاني ، أما في الثالث فيلتقي الحبّان في شخص واحد ، والواحد يؤدي للآخر . غير ان البطلة تندفع الى الحب الآلهي وتمجده بعد ان عرفت اللذة الجسدية . يكشف هذا النص عن الروابط التي تجمع ، في شبكة عاطفية واحدة ، مواضيع مختلفة ظاهرياً عن بعضها البعض . وكيف نؤمن بعد ذلك بخرافة الفنان المعصوم عن الألـم ؟

كان سانت بوف على حق : فالاصطلاحـات الفنية رائعـة . أثبت فلوبير عن جدارة أنه مجدد من حيث براعته باللغة الروائية وتوفيقه بالحبكة الاجمالية . يصور ايضـاً المواضيع برمّتهـا التـي تشمل وتتصل بأفـكار أوسـع وأشمـل . من هنـا نشـأت عادة التأليف لديه « بالقُطع » : . . . ان تأليف الكتـاب يشبـه بنـاء

الاهرامات ، مع تخطيط مُسبق ، وبجلب القطع الكبيرة فوق بعضها البعض ، وهذا يتطلب جهداً وكدّاً ووقتاً . . . لكن لا بد من علاقة ثابتة تربط بين التراكيب الكبيرة والتفصيل الدقيق . تكمن روعة التصوير في الوجهين المُفجع والقصصي ، وتعرض في داخل كل « قطعة » اتجاهين : يقود الأول الى الانقباض والآخر الى اظهار الأفكار ، ويحدد طبيعة التوتر القائم بين بدء التجربة ومرونة الزمن . بنى فلوبير قصته حول مجموعة من المشاهد الهامة مثلاً : الرقص في فوبيساد ، الزيارة الى القسّ ، المنتديات الزراعية ، مشهد الاغراء قرب المستنقع ، المواعيد في روان ، موت إمّا . . . غير ان اهتمامه لم يقتصر على هذه الحوادث فحسب ، بل أوعز إلينا أيضاً أياماً وأوقاتاً عادية جداً .

يلعب التصميم دوراً رئيسياً : فلا يُدخل أي تفصيل دون مبرر . فاذا امتصت إمّا اصبعها الذي غرزت فيه أبرة ، وعضّت شفاهها بخفة ، وشربت كوبها بطريقة عذبة ، فلكي تكشف لنا عن كَلفها الدفين باللذات الجسدية والصور التي تلهب مخيلة شارل اثناء لقائهما الأول . وغالباً ما تقودنا هذه التفاصيل الدقيقة الى موضوع اكثر شمولاً وأبعد من الحالة الفورية . فعندما يحاول شارل إلتقاط سوطه من الأرض ، يشعر بصدره يلامس ظهر إمّا تحته . فللوضع والملامسة شأنٌ كبير في خلق جو

من الاغراء الجسدي الدائـم . توحـي وقفـة إمّـا وجبينهـا على النافذة ، بالانتظار الطويل للحدث الذي تأخر حصوله .

تكفي نظرة خاطفة على تصاميم وحوار القصة للفت النظر الى أن العشق والغرام يفوقان طبيعة البشر . يعبّر فلوبير عن شهوة إمّا المرضيّة بألفاظ قاسية . ان رودولف الـذي خيّم عليه السأم ، عاملها كالغانية . من الواضح ان هذه الطبيعـة الغـزلية ، وان كانت تستوحي عناصرها من مخيلة الاديب ، تتشعـب بلا شك وتشمل القصة بمجملها . واستناداً الى سيناريو فلوبير ، كان على شارل ان يعاني ، بعد وفاة إمّا ـ من غيرة تحُـدد بالمرض الـذي عانت منه البطلة وهـو : الرغبـة لمجـرد التقليد . . . اكتشافـه للخيانة الزوجية . . . حب عظيم . (حب وخيم رديء ـ يجد اثارته في حب الآخرين ـ الممثلة ـ الرغبة في تقبيلها) .

نلمس نفس الشعور في المشاهد التي اجتهد فيها فلوبير وكدّ وهي : فصد جوستـان (سيل الـدم منـه) ، الحـوار بـين إمّـا والشماس ، المنتديات الزراعية ، النزهة في العربة ، موت إمّا . تظهـر أطماع المحتـرف ـ الحـاذق الاصطـلاحية جليةً . تبــدو المنتديات أولاً وكأنها فرصةٌ لتصوير مشهد عسير ومبتكر : انهـا المراهنة . أنا متأكدٌ من انها ستكون بدعةً جديدة . . . لها تأثير السمفونية في الكتاب . يجب ان نسمع في آن واحد خوار الثيران

وتنهدات الحب وعبارات السياسيين والاداريين . . غير أن المشهد ليس دليلاً للبراعة والمهارة . إذ يعبّر لجؤ فلوبير للمقابلات والمبينات الهزلية واصراره القوي على الطبيعة الحيوانية وموجة ألفاظه التي لا حياة فيها ، عن غباءة ودناءة عالم إمّا ، ويقترح الهزء من الحب . يظهر المعنى العميق للقصة بنوع ما في هذا الفصل الذي لا يخلو من التفاهة والذل .

يعتمد فلوبير في فنه على الشخصيات والديكور خاصةً . ليست الأشياء المادية مجرد دخيلة غازية كما يعتقد البعض ، بل تثبت وجودها كعناصر مُعبّرة موحية . ليست خويذة شارل البيضيّة الشكل علامة شخصية عديمة الاهمية فقط ، إنها : هيئته الشاذة ، وقباحته الصامته ، تراكم ومزج أساليبه كلها ترمز الى رفض الفكر الانساني حيال عالم الظواهر . تمسي المادة تعبيراً حتى لو كان هذا التعبير يُظهر العيب وعدم اللياقة . لاحظ فلوبير في واحدةٍ من محاولاته الأولى أن خويذة الطالب هي حصيلة جميع التسريحات القبيحة والمزعجة ، وانها شيءٌ من الاشياء التي تَظهر فيها المادة نفسها حزينةً . ليست الخويذة في المشهد الأول مثالاً منعزلاً . ان الغرفة المهيئة لوليمة الزفاف (أروقتها ، أعمدتها ، زوارقها المصنوعة من قشر البّندق ، بحيرات المربى ، حب شارل النهم للشوكولا) أو الجهاز الذي يداوي به القدم المصابة (مع اربعة كيلو غرام من الحديد ، والخشب ، والجلد

والبراغي) ، كل ذلك يعرض غلاظة مماثلة .

تتناول اذن افتتاحية القصة مقدمةً للعالم الخاص بالشخصية ، لا معلوماتٍ عن وسط معين ، بل تعرض بياناً غير مباشرٍ عن المسائل الشخصية . يظهر بجلاء في المقاطع الأولى لقصة مدام بوفاري كل من التحريض على عدم المشاركة ، والانقباض الناتج عن التطبع ، ووحدة الفرد حيال قسوة المجتمع ، والشعور بعدم الكفاية الذاتية والميل الى الفشل والخسارة . يجري بدء القصة في جو من عدم الجدارة والخمود ، والخضوع : ان الرواية التي تنتهي بكلمات شارل المحزنة ، إنها غلطة القدر ! ـ تبدأ منطقياً بسمات الانفعال والتأثر دون العمل . وما هي الفاجعة الحقيقية للقصة الا انتصار الوجود وغلبته على المأساة ! فالحياة تستمر ، خاليةً من الامال وعديمة الفائدة .

نلمس وجود الكاتب في سياق التأليف . لكننا نظل بعيدين عن المداخلات المبهمة ودعايات ستندال ، وتأويل بلزاك المستطرد . يستلزم الصراع الدائم مع الألفاظ ، ومعالجة النحو والاعراب ، وتنظيم الرؤيا ، تطوعاً اكثر تعقيداً مما يجعله يتوارى خلف قناع البراءة . توجد مداخلاتٌ صريحة . فليون متهم بالجبن والغباوة ورودلف متهم بعدم تفهمه طبع إمّا .

تلعب السخرية والتهكم دور التأويل الجاف : يوصي هومه ردولف قبل مشهد الاغواء (ان المصيبة تقع فجأة ! كن حذراً) أو - سخرية أمر - يثني شارل على زوجته لاهتمامها بأعماله في روان (كم انت طيبة !)

ان اللغة نفسها هي التي تثبت وجودها كاشارة وكأداة انتقاد . و« ازاء » الشخصيات هي سخيفة بالأساس . يشعر فلوبير بسرور عظيم وشرير كل مرة يتوصل فيها الى سحق شخصية . وأكثر من اصطلاحات علم الفن ، يصبح الأسلوب أيضاً أداةً للهزء والسخرية والتحريف .

تلقي سخرية الاسلوب ضوءاً على مفهوم الموضوع المأساوي - الهزلي الذي يعتمد على الأكاذيب ، وعلى الاوهام . نتبين سخط فلوبير المستمر خلف الاصطلاحات الفنية المنحرفة الدخيلة . يظهر غضبه الضمني بالحقيقة كمنبع إلهام . ألم يعترف أمام أدمون دوغونكور : كلا ، ان السخط وحده هو الذي يدعمني : . . . ينطلق هزء فلوبير من خلال أبطاله . وما زلنا بعيدين عن ابتسامة ستندال الرقيقة الواقعية . ان سخرية فلوبير مشوؤمةٌ ، لانها تحوّل القارىء الى شريك للقدر .

ترتبط اشتباهات التفسيرات بانشاء فلوبير واسلوبه الفنّان

الجذّاب . تمكّنه السبل النحوية التي استنطبها من ان يكون في « الداخل » و« الخارج » في آن معاً . انه تصورٌ مزدوج يُسقط إعتبار نظرية العصمة من الألم الشائعة ولا يتضّح الا بالاسلوب الذي يقدم ملخصاً تقديرياً عن المحادثات ومعادلات الحوار الداخلي . وغالباً ما تعني المعادلات التعبير بوضوح عما يظل مبهماً في ذهن الشخصية . يباعد هذا الاسلوب بين ما تشعر به الشخصية وما يدركه الأديب . من هنا ينشأ تدخل الكاتب الشخصي .

توحي هذه المراءاة الانشائية بكثير من التشابيه والاستعارات . مثلا : كان المستقبل رواقاً حالك السواد ، وفي آخره بابٌ موصد . هكذا نجد أنفسنا في « داخل » الشخصية : تعكس الصورة حزن إمّا . لكن المجاز يوجد ايضاً بالنسبة للنظام الأدبي الأعمّ ، وهو يطابق الوحدة والعزلة التي يقاسي منها فلوبير ، وينشرها من أول الكتاب الى آخره . ظهرت هذه الاستعارات بوضوح في المقطع الذي تدرك فيه إمّا وهي في الدّير ان وجودها يتحطم ويتلاشى : ماذا يهم ! لم تكن سعيدةً أبداً . من أين يأتي هذا النقص في الحياة ، هذا الاضمحلال المفاجيء للأشياء التي تعتمد عليها ؟ . . . ولكن ، اذا كان هناك في مكان ما ، انسان قوي وجميل ، وطبيعة قيّمة تنبض بالحماسة والصفاء ،

وقلب شاعر على شكل ملاك ، حاملاً المزهر ، عازفاً القصائد الحزينة ، فلماذا لا تلقاه صدفة ؟ آه ! هذا مستحيل ! غير ان لا شي جديرٌ بالبحث كل شيء كاذب ، مخادع ! كل بسمة تخفي وراءها تثاؤب ضجر وملل ، ووراء كل فرحة مصيبةٌ ، ووراء اللذة السآمة والاشمئزاز ، وخير القبلات ما تترك على الشفاه رغبةً بلذة أسمى لا تتحقق .

ليس ثمة الشك ان : النص يجمع بين افكار الشخصية الداخلية ونظرية المؤلف . لكن هذه النظرية تظل غير راسخة وثابتة : لا شيء أعسر من وضع حدود فاصلة دقيقة بين الصورة الاستهزائية للأحلام الرومنطيقية ورأفة الروائي . يبقى الهزء من الرومنطيقية مزدوجاً . فالصورة هي بلا شك العملة المزينة الذهنية والانشائية ، لذا تستوجب الازدراء والتشهير . تكشف الصور السخيفة عن « براءة » الشخصيات . هناك أشياء لا تستطيع الكلمات ان تعبّر عنها وأخرى يجب ان تكشفها العبارات . يلوم فلوبير في مقطع مثير ، ردولف على عدم الوقوف على حقيقة مشاعر إمّا التي تخفيها وراء كلماتها السخيفة . لم يلاحظ ، هذا الرجل العملي ، تباين المشاعر عبر الكلمات السيئة . يشرح فلوبير في مداخلة مزدوجة ، انه ليس بوسع أحد أن يهب القدر الصحيح لمتطلباته وأفراحه وآلامه لان اللفظة

أمست شبيهةً بحلة مصدّعة نعزف من خلالها أنغاماً تطرب الدببة عندما نريد أن تعطف علينا النجوم . لهذا السبب بالذات يتيه قارىء فلوبير فيحسّ ان القول السخيف يقوده الى السخرية ويؤدي الى الشعر في آن واحد .

ربما كشفنا سراً من أسرار « الغنائية الواقعية » أو (الواقع الغنائي ؟) عند فلوبير . وربما هذا هو البرهان ذو الحدين الأساسي للواقعية الأدبية : التوتر القائم بين الاسلوب وما يدعي تصويره ؟ ان الواقعية تستلزم بالضرورة ، بعيداً عن خلق انسجام بين اللغة والموضوع - انسجام يتلاشى فيه حتى الانشاء ، تبسيطاً يفرق بين الواقع « غير الشعري » والمجهود الشعري الذي يتوق الى رفع الشأن والتعظيم مستعيناً بالوصف . شعر فاليري ان الوصف يكشف القناع عن الميل الى التصنع في الواقع الفني . وهذه نقطة التقاء اضافية بين أديب الأوساط البورجوازية والهذيان المنحط كما ينجلي في « تجربة القديس انطونيوس » ، « وسالمبو » .

يكشف هذا التوتر الفني الكثير عن مزاج فلوبير . لم يخطىء موبناسان . لقد شعر أن الجملة لدى فلوبير غالباً ما تضجّ « بالوثبات ، والايقاعات والألحان فوق مستوى المواضيع التي

تعبر عنها » . انها عديمة العبر على قمع نفسها ، ومتعبة من جعل الأشياء وضيعة ، تصنع من نفسها « عظيمة أو بهية ورنّانة ، وكأنها تعبر عن بواعث شعرية . . . » لقد أغرّ فلوبير نفسه أن الصعوبة ، والنجاح الخاص بقصته في آنٍ معاً ، ينشأ عن نوع من المخاطرة . ترسم هذه « المجازفة أكثر من تناقض ملتحم مع المباشرة الواقعية . فهي تعبر عن احتياج خفي مزدوج : تكمن قيمة كتابي ، اذا كان له قيمة ، في اني سرت مستقيماً على شعرة ، معلقة بين الهوة المزدوجة للانشاء الغنائي والوضيع العامي . . .

« وجود » فلوبير الانشائي في روايته ثابت بحيث اننا لا نفرط بقولنا ان شجاعات « الواصف » ـ كما لقّبها دورفيللي ـ ليست سوى وسيلة لفرض رؤيا ومسائل محض شخصية . لا شيء يصور هذا التناقض الموضوعي أفضل من المناظر الطبيعية في قصة مدام بوفاري . هذه هي مدينة روان كما تبدو لإمًّا ، وهي في طريقها الى لقاءات الخميس مع ليون : منحدرةً على درجات وغارقةً في الضباب ، كانت تتسع ما وراء الجسور ، بارتباك يرتفع الريف فيما بعد بحركة مُملّة ، حتى يلمس قاعدة السماء الشاحبة المترددة . تظهر ، عندما نراها من فوق ، وكأنها ساكنةً كلوحة زيتية ، تتكدس السفن في المراسي في زاوية . يدور النهر اعوجاجه في أسفل الهضاب الخضراء ، والجزر المستطيلة ، تبدو

في الماء كأنها أسماك سوداء جامدة . ترسل مداخن المصانع باقاتٍ بنية واسعة تنطلق من الأعالي . كنا نسمع خرير المسابك يختلط مع أجراس الكنائس المنتصبة في الضباب ، وأشجار الجادات العارية من الأوراق ، تتحلى بالعليق البنفسجي وسط المنازل ، كانت السطوح ، الساطعة البراقة في الشتاء ، تلمع بتفاوتٍ حسب ارتفاع الأحياء . وكانت أحياناً نفحة ريح تأخذ معها الغيوم نحو شاطىء سانت ـ كاترين ، كموجات جوية تتحطم بسكون على الصخور .

يبدو النص من أول نظرة ، كأنه صورة مجملة حقيقية عن وصف البلد : انها روان وجوارها كما يشاهدها المسافر عند وصوله اليها . كل شيء مذكور هنا : النهر ، الجسور ، الهضاب ، الجزر ، المصانع ، المراكب ، السطوح . ليست هذه رسماً ولا صورة ، بل معادلاً شفهياً .

يحوي النص تفسيراً آخراً : لايرى القارىء المشهد إلا من خلال نظرات إمّا . انها ترى ما تريد وما تستطيع مشاهدته ، تحدد رغباتها الهيئات والحركة واللون . تحّول امامها هذه البلدة الى مدينة بابل الزاخرة بالوعود والمخاطر . لا تتفتح هذه الصورة (ريف ، سماء ، باقات ، غيوم ، مراكب) على معالم توسعية وآفاق جديدة فحسب ، بل تختنق في جو من الضباب والابهام .

ليست الحركة بالواقع حقيقية ، بل تتجمد في بناء فنـيّ ، وكما الحالة دائماً مع إمّا ، فنقطة الانطلاق والنهاية هما فكرة مثال ، وشكل ليس الحياة بل تشخيصها . . . يبدو المنظر بمجمله ساكناً كلوحة زيتية . . . نستطيع القول ان استعارات النص تنسند الى الموضوع الدرامي الأساسي : العلاقة بين الوهم والخسارة . فالموجات الهوائية تتحطم فعلاً على الصخرة .

تُبرز قصة الشخص الوسيط تصميماً ثالثاً للنص ذاته ـ وفيه تتعارض الصور الأصلية للحركة والسكون ـ منحدرة ـ توقع أول كلمة من المقطع نغمةً في النفس : نحن بصدد استعارات ترجع الى حقيقة اساسها علمية ، البلدة . ينطبق هذا أيضاً على أفعال الحركة الأخرى (تتسع . . . تصعد . . . تنتصب . . .) التي استعملت في وصف المشهد الطبيعي . هذا التحرك في المنظر ـ للمنظر العادي غالباً ـ هو من أهم مميزات فلوبير . يبين الوهم البصري التصور المزدوج للحركة والسكون اللـذين تدعمهما هنا صور المرساة ، والرسم والأشجار العارية والكلمات مثل تراكمت ، توقفت وتحطمت .

تعود مأساة إمّا الى الهروب المستحيل والامال الباطلة . تتجلى حاسة فلوبير وتأثره في التركيب المجازي في قصته من خلال هذه الدراما وما وراءها . تثبت هذه التراكيب وجودها من عمل الى

آخر : المسحة الملحمية في سالمبـو ، أدوار الشـك ، الانطـلاق والنكسة في الصلاة الذاتية في تجربة القديس انطونيوس ، عودة الى الحياة العادية اللاشعورية للرسم في بوفـار وبكوشـه . من جهة ، يلازم المبهم والمتقلّب ، ومن أخرى ، يتودد الى الثابـت وحلم الخلاص بالشكل .

ان قمة طموح فلوبير كانت استغناءه عن الموضوع ، وانكاره لكل صلة بين الحقيقة الموجودة والحقيقة الأدبية . ما أريد أن أفعله وما يبدو لي حسناً هو كتاب عن لا شيء ، كتاب بدون علاقة خارجية يكتفي بذاته ويقوم على القوة الداخلية في اسلوبه كالرب المطلق لخلقه ! توحي الصورة القادمة بالواقع بحق الاشتراع المختص بالمخلوقات : ... كما تسير الأرض في الفضاء دون أن يدعمها شيءٌ ... انه لتصريحٌ جريء لاستقلالية الفنان : انها عبارة أعظم من قول بلزاك الشهير المعبّر على رغبته في مجاراة الهيئة المدنية . يجزم فلوبير مستنداً الى المنطق ، انه اذا توصل الى كتابة قصة كهذه ، يكون قد أثبت الحقيقة القائلة ان الشعر محض ذاتي . وما يعنيه هنا لا علاقة له بالمكاشفات العاطفية والمناجات الشخصية .

نحن بصدد ميزة ذاتية لا تتعلق بالعبارة الأدبية . أي أن الأنظمة الشعرية والصور هي التي تخلق الموضوع ، غير ان هذه الأنظمة والصور تتحدث الى مؤلفها .

أينما ألقينا نظرة عرضية ، نجد ان الخطوات المتبعة والوزن والتدرج والتتابع والمصادر هي نفسها التي تثبت وجودها . يحدد المنطق الذاتي سير النصوص مهما كانت بعيدة عن مدار العُقدة في القصة . يتمتع الفصل المخصص لتهذيب إمّا في الدير ، بميزة خاصة لأنه يعيدنا الى الماضي . وتفرض الصور الأصلية جواً من السكون والانغلاق على النفس : فالمحيط المفترض دافىء ، واقٍ . كانت قراءة القصص تجري في الخفاء . تدور حياة الفتيات اليومية في أماكن مغلقة ، غرفة المطالعة ، غرفة المنامة والمعبد . لكن سرعان ما تشرع صور التحرر والهروب بفرض نفسها . تبدو هذه الصور منظورة في البداية ومعينة نسبياً . يمضي صاحبات القصور أيامهن ايضاً في التخيل وانتظار فارس الأحلام ، بحريات ، أصحاب زوارق ، ملائكة ذوو اجنحة ذهبية ، نقوش تمثل انكليزيات تتأملن القمر من خلال النافذة أو تطعمن اليامة من خلال قضبان قفص غوطي (يظهر هنا أيضاً عنصر الوحدة والعزلة !) . ثم تتشوه الصور رويداً وتتشابك وتختلط . تستوجب مناظر البقاع الشاحبة المفرط في مدحها ، موقعاً غريباً للزخرفة يجمع السلاطين والراقصات الهنديات والقبعات اليونانية والسيوف التركية . يقودنا الابهام في هذه الصور أخيراً الى دوامة من عدم المبالاة . تتقابل الخطوة نحو اختلاط الى أشجار النخيل والارز والمآذن التترية والأطلال

الرومانية والجمال الجاثية والاوز السابحة قرب الغابة بطريقة بعيدة عن الصواب . يبدو حلم الهروب كأنه يقود الى الاضمحلال والرغبة في الموت . تقع إمّا اخيراً في حالة من الضجر ترفض ان تعترف بها ، لأنها تهدأها دون ان ترضيها وتشفي غليلها .

يقترح هذا المقطع ، الملخص الرمزي والمجازي عن القصة بأكملها ، تدرجاً غالباً ما يورده فلوبير : فمن الملل الى الرغبة في العدم ، ماراً بالانتظار والهرب والاختلاط والرقود المحزن . تُظهر هذه التحركات الدائرية للصور ابتداعاً عظيماً أحدثه فلوبير : سيطرة البحوث الموضوعية بالنسبة للانشاء . تشبه هذه الدورات الاستعارات المستعملة في سلوك إمّا الذي يؤدي بها الى إتلاف نفسها وابادتها .

تبرز في البداية المسائل التي تؤدي الى الملل . أول ما يسترعي الانتباه هو العادة الدائمة عند شارل ؛ انها مراسلة والدته اسبوعياً ، مساء كل خميس . . . انها روتينية باردة مؤقتة في بادىء الأمر : . . . سلسلة الأيام تعيد نفسها . قرع الجرس على وتيرة واحدة تحدد عودة الساعات والأيام المتشابهة يظهر تراكم الأفعال الماضية ، الفعل العادي التلقائي . يثير الأثر الهزلي الذي

يستعمله فلوبير كأسهاب وإطناب ، التقليد ، الاعادة والتشابه . تتوالى هيئة صانعي المضخات والحرس ، الوطني تكراراً في يوم التجمعات . فتارة نرى الصداري الجلدية وأخرى الأشرطة الحمراء على الأكتاف . وهكذا دواليك دون توقف !

غالباً ما نلمس اليأس الزمني بصور مائعة سائلة : نضح ، سيلان ، انسكاب ، ذوبان ، توحي صورة الانقراض والافساد بالكآبة وبهزيمة الزمن : . . . يوم يطرد آخر ، وربيع بعد شتاء وخريف بعد صيف . . . وها هو الأب رولت يتكلم عن حداده بعد وفاة زوجته : حتى الألم ينتهي ويختفي في انحلال الأشياء الواسع . يمسي السيل رمزاً لليأس المزمن . كان النهر يجري بلا توقف ، ويدفع موجاته الصغيرة بهدوء على طول الضفة . يصبح النهر والمشهد رمزين للملل : . . . يتسع السهل المرتفع ببطء ويبسط سنابله القمحية الذهبية على مدّ النظر . . . نحن هنا على تخوم النورمندي ، وبيكاردي ، والجزيرة الفرنسية ، المقاطعة الفاسدة حيث لا تشكيل ولا حركة باللغة ، مثل النظر بلا طابع . تتأمل إمّا الأفق وتبحث فيه في كثير من مراحل القصة ، لكن لا شيء يأتي ويخفف من هذه الحياة الساكنة المملولة .

تظهر صناعة هذه الرواسم العلاقة القائمة بين مواضيع الملل والهروب لدى فلوبير : . . . كان يفتح نافذته قليلاً ويستند

اليها . والنهر ، الذي يجعل هذا الحيّ من روان وكأنه مدينة البندقية الصغيرة الدنيئة ، يجري الى أسفل . تغدو النافذة في قصّة مدام بوفاري رمزاً للترقب ، انها انفتاحٌ على الأمد الذي يّولد الأماني والأحلام . اقترح جان روسيه في محاولة ناجحة أن النافذة المفتوحة هي التي جعلت ميول إمّا تتحرك وتنمو . كانت النافذة بالوافع تساعدها في مآربها الأدبية في الدير . غير أن الميول التي كانت أولاً رغبةً وترقباً ، ما لبثت أن أضحت أملاً . يبدو المنظر في البيت الوضيع الذي جلست فيه لتقرأ رسالة ردولف ، وحيث راودتها فكرة الانتحار ، في أتعس حالاته . يمتد الريف من وراء السطوح على مدّ النظر .

واذا كان الترقب لا يجلب الا الحسرة ، فهل تقود الحركة الى طريق أفضل ؟ فالسعادة ، بالتحديد ، ليست هنا ، يجب أن نبحث عنها في عالم الغبطة والعواطف الجيّاشة الشاسع . هنا يكمن حب فلوبير للغريب والنائي : لذة الانتظار ، التعطش الجسدي والروحي ، وحب الأسفار لا يصدر عن طلبه في البحث العلمي المحلي للبلد فحسب ، بل ينبع من طلب أعمق ورغبة في تذوق جميع انواع السعادة لكونها بعيدة المنال . انه تشاؤم يتعادل مع المثالية الوهمية . يبدو ردولف جذاباً بقدر ما يظهر لاما كسائح زار عدداً من البلاد الغريبة العجيبة .

يفضي هذا العشق للأسفار الى قمة الاحتداد خلال مشـاريع الهرب مع ردولف : ترى إما نفسها في مدينة ما فاخرة بقبابها ، وتتخيل إنها في زورق أو تتنزه في غابات من الليمون ، منصتةً بشغف الى همس القيثار وخرير الينابيع : . . . لكم يطيب لي السفر . . .

جعل ولعها بالهرب الذعرَ يدب في قلوب عشاقها . وغالباً ما تكون الرغبة الجنسية متصلةً بالصور المجازية . مشهد الموت هو خاتمة منطقية في هذا الاعتبار ، فهو يوافق الرغبات التي تعود الى عهد الدير . لم يحدد فلوبير اللقاء مع ليون في كتـدرائية روان بداعي الخبث : تتحول الكنيسة في مخيلة إمّا الى خلوة عظيمة . تكمن مأساة إمّا في عدم بلوغها الرفعة والسمو . لم تعد تتحمل نفسهـا وكل ما حولهـا . تعيدهـا النزهـات دومـاً الى البيت البغيض : يؤدي الانطلاق الغنائي نحو المحظـور الى الحَجـر . واجه فلوبير نفسه هذه العثرات والنكسات من قدر افراطـه في التخيل .

تعرض القصة رغبات وخيبات الأمل وانحطاط إمّـا . لكنهـا تروي أيضاً قصةً أعمق وهي قصـة بوفـارية المؤلف . لانـدرك معاني هذه الحكاية المألوفة في العقدة ذاتها ، بل في الاستعارات والتـراكيب المجـازية . تخلـق دورات الملل والرتابـة وصـور

الانفلات (نوافذ ، حركة ، الأماكن المنزهة) من خلال القصة توتراً بين الأماني بالانطلاق والخوف من الحدود .

هذا التناقض الأساسي بين الارتقاء والانقباض موجزٌ في تفسير ليون المتعلق برغبات القراءة : لا نفكر بشيء . . . نتنزه ونحن جالسين . . . والبديع في هذه المسيرة الساكنة مبعوث أيضاً في جولات إما التي ترجع بها الى نقطة إنطلاقها دون رحمة ولا شفقة . حتى منظر بلدة ايو نفيل يبدو بلا حياة . يقوم الفصل الأول بكامله من الجزء الثاني على التباين بين التوسع والاغلاق . يتلاءم الاطار العام مع حياة إما التي تئن من أحلامها الكبيرة ومن منزلها الضيق .

هذا الانقباض الناتج عن الانحصار على علاقة وثيقة بهواجس التشابه والابهام . تلعب تجربة تفكك التجانس والتنافر الشائعة لدى فلوبير عى مختلف المستويات ، مأساة الارادة المتنازلة المتقاعدة . يرافق هواجس الهروب عادة وبحكم المنطق خمودٌ قاتل ، يسبب كل تراكم الذل وفقدان الهوية . ان مدفن ايونفيل الصغير رمزيٌ ، مكتظ باللحود ، حتى لتبدو الأحجار القديمة وكأنها تبلط التربة . . . بصورة متواصلة . . . لا رونق ، ولا نقطة ارتكاز بصرية أو عقلية . يجد عدم التصور مناسبَه الاسلوبي في المقابلات الفعلية المزدحمة . لا أمل هناك بايجاد

إتصال بين الخطابات الرسمية ، وخوار العجول وأقوال ردولف المصطنعة . حتى الريفيون والفلاحون في مشهد الاجتماع الزراعي هذا يتشابهون .

فعلٍ يتشابه ويختلط هما عبارتان عزيزتان على فلوبير . ورويداً رويداً تتشابه الهيئات في ذاكرته . من الصعب على إما التمييز بين القيّم - أو بالأحرى إقامة علاقة حيث للحكمة المصطنعة تفريقاً . كانت تمزج في رغبتها شغفها بالترف وسعادة القلب . . . غير ان هذا المزج بعيدٌ عن العظمة : إذ تمسي الرغبة والانحلال مرادفين . نجد أنفسنا في النهاية بصدد لقاء تعريفي بين الشهوة الجسدية والعدم . فكلمات كسل ، سُبات ، غفوة كلها تعابيرُ تتردد في معجم فلوبير ، في مشهد المنتديات أيضاً : سيطرت عليها البلادة عندئذ . . . وبعد بضعة أسطر يكتب : . . . ثم اختلط كل شيء . اختلاط يبشر ويرافق مبدأ الانحلال . وذكرياتها في الدير عائمة . كانت تبغي ، كما في الماضي ، ان تتيه في صف الأحجبة البيضاء الطويل . . . تتحقق ميولها الشهوانية المتطلعة دوماً نحو التضحية المطلقة ، في حلمها بتحطيم ذاتها .

الاعتراف المقنّع

يخضع مغزى قصة مدام بوفاري لعلاقة الأديب والبطلة . نستطيع أن نحكم ان إمّا تافهة ، أنانية - هذا ما يسكن من روع علم الأخلاق ، لكن لا يجزم مشكلة الرواية . يقول سانت بوف ان ابن الطبيب هذا يستعمل القلم كاستعماله المبضع . يبدو فلوبير بالواقع كأنه يشرح هذا الانحطاط ويحلله . ان فساد إما الأخلاقي يضنيها ، يرهقها ويأخذ شكل الكلف باللذات الجسدية الظافر ، والنهم دون حشمة . و« زلّة » إما نتيجة ميل المجنون للشهوات . ومن لا يتذكر طريقتها في خلع ملابسها . تراجع عشيقها أخيراً حيال جسارتها الجهنمية التي تتطاير من عيونها المتأججة . يحتم عليها شغفها بالفجور والفسق سباقاً نحو الموت . تشبه طريقتها في ممارسة الحب المنازعة . . . كان جبينها يتصبب عرقاً بارداً ، وفي شفتيها الهاذية ، وعيونها الشاردة وتحسس ذراعيها ، مسحة من العظمة والابهام والحزن . . .

يتماشى ارتكاب المنكر والرغبة بالترف والطمع في تغيير مجرى الحياة اليومية الى احتفال مع نغمة شاعرية يودّ فلوبير أن يغذيها بنفسه . يضع فلوبير بعض النصوص الغزلية في مرتبة

« الشاعرية » . فالمناظر الطبيعية أولاً ، بقدر ما توقع في النفس صدى الاضطراب والغنى : دِغال ظل ، هنا وهناك ، تتحدّب في الظلام وأحياناً ، مر تعدةً جميعها بحركة واحدة ، تنتصب وتنحني . . . مشهد غرامي في ظلال عريش الحديقة يشبه الى حدٍ بعيد مشهد الاغواء في الغابة : . . . كأن شيئاً لذيذاً يبرز من بين الأشجار ، كانت تشعر بخفقات قلبها تتسارع ، ودمها يجري في جسدها كنهر من الحليب . ليس بوسعنا أن نخطىء : ينجلي مذهب الحلول الخاص بفلوبير ـ الرغبة بكل شيء والحنين الى عدم الوجود في آنٍ معاً ـ بوضوح عبر غراميات إمّا . يعرض موتها مزيجاً من التعطش الى التجارب والهدوء بالتخلي الذي لا يوصف ، وهذا الشعور خاص بفلوبير أيضاً : . . . مدّت جيدها كالظمآن ، مطبقةً شفاهها على جسد الرب ـ الانسان ، أودعت بكل قوتها الخائرة اكبر قبلة حب عرفتها . وكيف تتكلم بعد ذلك عن تصور تشخيصي ؟

ان الحكم المزدوج الذي يبرزه فلوبير عن تزوير الصور والكلمات هو أفضل ما يفسر إبهام المؤلف (مسافات مزيفة ، غياب يغطي ثبوت ، انتقاد نابع من صميم القلب) . بعيداً عن جعل إمّا سخريةً ، واغرائها بالكلمات ، يرى فيها ضحيةً فخورة وشقيقةً لجميع الذبن يتصارعون مع اللغة ونقصان

العبارة . وهذا ما لم يتوصل آل ردولف أبـدا الى إدراكه ، ولا يرون في كل مكان الا ميادين وفـرائس . ان افتقـار اللغـة ، بالنسبة لفلوبير ، هو العذاب الأزلي والفدية للذي يريد « القول والتعبير » . استعملت الاستعارات الخاوية بسخرية لكي تعبر عن افراط النفس .

فمن جهة الكلمات التي لا تؤدي معناها ، ومن جهة أخـرى التي تريد ان تحوّل : والحقيقة هنا في خطر . تتألم إما كثيراً لانها تلاحظ ان امالها لا تتحكم بما يحيطها من اشياء وماديات . وهي تشاهد العالم من خلال صور لا تخضع لها مثل دون كيشـوت واستيقاظها من النـوم المزعـج . كم تتمنـى ان تجثـم في زمـنٍ مريح : . . . جاهلةً اذا كانت هنا منذ عصر أو منـذ دقيقـة ، جلست في زاوية ، أغمضت عينيها ، وسدّت أذنيها . يقودهـا هذا اللجؤ الى الوهم الى اهمال منزلها وطفلها بالطبـع ، يلـوح الابهام هنا أيضاً . فاصرارها على الاعتقاد بالمستحيل هو سمـة عظمة أيضاً . يثير دون كيشوت الشفقة والاعجاب معاً . يقول جان ـ بيار ريشارد ، خلافاً للانتقاد التقليدي ، أن فلوبير يدعي في مدام بوفاري على الرومنطيقية التي ليس بمقدورها أن تدعم أحلامه وامالـه حتى النهاية . هذا النقض الباطني للقيم هو بلا ريب الثروة الأساسية للقصة .

ان الأحلام تهدم وتبيد . و« استيقاظ » إمّـا مفجعـة بقـدر ما تظهر وتوضح الطريق أمام قدرها ، تكتسـب في نهـاية القصـة عظمةً حقيقية في الألم . أعجب بها جوستان ، تلميذ الصيدلة عندما أتت لتأخذ السمّ في اكثر من أي وقت مضى . لقد بدت له خلابة . . . وحينا ابتلعت السمّ ، بلغت ذروة الفرح المفجع ، وشعرت بفيض العذوبة الرهيبة تجاه « الحب المقدور » : . . . أمست فجأة هادئة كأنها أتمت واجباً مفروضاً عليهـا . رفضهـا للحياة هو التحدّي الأخير لحياة ليست بمستوى الحلم والاماني .

غير ان هذه الحياة الضاغنة السخيفة تظل ظافرةً . أو ليس هذا هو مغزى مفهوم القصة التي في مستهلها كما في نهايتها ، تفيض بمغامرات إمّا ؟ لقد تسلّم شارل لتّوه وسام الامتياز . تفيد الخاتمة فعلاً بانتصار الصيدلي . انه يثبت وجـوده ويسيطـر : . . . لا نرى سواه في الساحـة ، منــذ يومــين . : . . . يفــوق فوزه العارض الفردي ، انه تأليه العدم ، تبجيل البشرية . كانت إما تحلم انها تملك أجنحةً على الأقل .

هناك ما هو أسوأ . فأبعد من قصة العدم هذه ، هناك مسألة الوجود التي تطرح نفسها . المأساة الحقيقية بالنسبة لفلوبير هي عدم وجود مأساة : ليست الحياة على مستـوى العـذاب الـذي تفرضه . ما من ألم يتحول الى حزن حقيقي . جلس والد إما

بعد عودته من دفنها بهدوء وأخذ يدخن غليونه . ندرك هنا ما تمثله إما بوفاري بالنسبة للكاتب . هي وحدها ترفض قبول الحياة العادية ، لأنها ليست حقيرة . هي وحدها تحسّ بالظمأ للمستحيل ، والحنين للروحانية التي تقربها من العذراء الآلهية التي تراها في نواياها واما لها .

فهل هذا اعتراف مقنع ؟ بلا أدنى شك . وهل نعتبره كسارتر ، الذي يرى في فلوبير رجلاً بائساً متنكراً بامرأة ؟ كان بودلير على حق ، لان إما تجسد بنظره فضائل الرجولة في التأنق والمخيلة ، وهكذا تسمو إمّا فوق « الحيوان المحض » ، وتمسي ارستقراطية الحلم . تستند قضية مماثلة الى فقراتٍ عدة تثبت فيها إما رجولتها : . . . سرحت شعرها وطوته كأنها رجل . وهنا تعاكس الأدوار (يصبح ليون وكأنه عشيقة إما !) .

نحن أخيراً حيال نظريتين مختلفتين : نظرية سارتر القائلة بتحويل الذكر الى أنثى ، ونظرية بودلير الرواقية القائلة بتغلغل النفس الرجولية في عروق إما . والنتيجة هي اعتراف شخصي . لكنه في غير موضعه : يرفض هذا الأديب ان يكتب عن نفسه ويتغنى بها ، لا يستطيع ان يمتنع عن تجسيد هواجسه وتجاربه . سيكون القديس انطونيوس رفيقه الوهمي لبضع سنوات . غير أن هناك اشكالاً أخرى تحمل ثقل أحزانه ورغباته .

الهواجس الملحمية

« انجدينى يا قوى التأثر التصويري ! »

يتعرف هيوسمن على فن فلوبير الأخاذ المؤثر في عالم سالمبو المصطنع البربري وسماته الضاربة وألوانه المترفة . يرى بعضهم هذا العمل جهداً معتوهاً متعلقاً بعلم الآثار الروائي القديم ، وفيه نفحة من ذات الكاتب .

ان سالمبو قصةٌ شخصية . يبدو تعبير كهذا في بادىء الأمر غريباً . أليست القصة رغم ذلك نوعاً من السفر الى الشرق ؟ انها الرغبة نفسها في تبديل المشهد والانكار ذاته للعالم : . . . اني أشعر بحاجة ماسة للخروج من العالم العصري حيث انغمس يراعي كثيراً ، والذي يرهقني ويثير اشمئزازي . غير ان هذه الغُربة هي عملٌ فني بحد ذاته . سأرحل من ايونفيل . لقد سئمت كل شيء ! أبحث الآن عن قيثار آخر أعزف عليه أنغاماً جديدة . فلنشرح بالصرخات . والصرخات الكبيرة : انها فيضٌ من الشاعرية الغنائية الغريبة يندفع معها الأديب في احياء عالم زائل . وهي أيضاً شغفه بالتبحر بالعلم ، وخاصة اجلاله للتاريخ الذي يستطيع ان يروي غليله بواسطته . عندما وصف

معركة مكار ، شرح لفونكور قائلاً : اني مولعٌ بالتاريخ ، فالأموات يروقون لي أكثر من الأحياء ! فمن أين تنبع هذه الاستمالة للماضي ؟ لا يستهوي التاريخ فلوبير الا بقدر يستلزم غياباً ، غربة أو انكماشاً على النفس . انه شعر محكم للتاريخ الذي يقلقه أحياناً : . . . يخيفني موضوع قرطاجة في بعض الأحيان بحيث اني على وشك العدول عنه . هذا الفراغ ، الذي يهبه اسلوباً قديماً ، مناطٌ بصعوبة جمع الوثائق ولكن في سكون عالمٍ منقرض .

يتصدر الموت هكذا عمله ، ويطغى عليه . تحمل افريقيا على عاتقها قيمة الاستعارة : انه مسرح أسرار الحياة الشاسع ، حيث يتطلع ايروس الى ما بعد النهاية ويلجأ الى الابادة والخراب ، وحيث يتقارب الاخصاب المستمر الى العدم . تعلن ولادة الاديان غروب الآلهة . كل شيء يثير الاطراء واللهو معاً في هذا الشرق الخاص ، ويؤدي الى تثاؤب نهم . كأننا نسمع بودلير . يلتهم الملل العظيم غير المتناهي كل شيء ، هذا ما قاله فلوبير للويز كوله قبل سنوات عديدة من تمخضه في كتابه عن قرطاجة . عندما سأخط شعراً شرقياً ، سأعمل جاهداً لاظهاره .

تحمل هذه القصة الطابع الشخصي حتى في العنف أيضاً . كان باستطاعة سانت بوف ان يمتنع عن الاشارة الى هذا المظهر

من الـرواية ، القابـل لجلـب خلافـات جديدة على فلوبـير مع العدالة . غير انه ليس مخطئاً ، ففي سالمبو بالفعل ، اكثـر من « ظاهرة سادية » . وفلوبير، لا يكتم، لكن في الخفاء، السرور الذي يناله من القساوة والأهوال المذكورة في قصته . أعلن الى ارنست فايدو : لقد توصلت الى الألوان القاتمة . بدأنا نسير بين الأموات ونحرق الصبية . سيكون بودلير سعيداً بذلك ! أهـي رغبة بالتصادم ؟ نعم ، هناك بعضٌ من هذا . لنكن شرسين . . فلنسكب عرقاً على هذا العصر الرقيق ، ولنغرق البورجوازي في الكحول حتى يلتهب فمه ، ويزمجر من شدة الألم . ولكن من الواضح ان قصة سالمبو لا تكفي على تعـزيم شيطـان العنف . ففي عام ١٨٦٢ ، عندما كان فلوبير يصحـح أوراقـه ـ كانـت فكرة الكتب القاتمة الرهيبـة تراوده . لم يكن يرغـب في اثـارة القراء فقط . تنبع قسوة القصة من حاجة عميقة .

تُقرأ قصة سالمبو ككتاب منتخبات أدبية تتناول الشراسة . بتر الأعضـاء صور طبيعية فيه . ترمـز فيلـة المقاتلـين القرطـاجيين المتوحشـة ، وأشـلاء اللحـم المتـدلية من أنيابهـا الى الشراسـة المسيطرة . وتمثل الأسود المتثائبة بعـد اكتفائهـا بمـا التهمتـه من اللحم البشري خمول الضمير . تتجلى الضراوة الشهـوانية بكل بشاعتها في نهاية القصة عندما يُسلخ جلد (ماتو) حيّاً من قِبل

سكان مجانين ثائرين . حتى النساء تتركن القيد لقساوتهن الشهوانية .

تزخر القصة بمشاهد القتل والذبح والتعذيب المفصلة . لا يكفي الدم المتناثر والصرخات الخارقة ورائحة الجسد الذي يشتعل أو يتلف لاملاء الفراغ . لا يبتعد الضجر والجمود كثيراً عن الافراط في الأهوال ، يتمنى البرابرة المحجوزون الموت جوعاً على أن يقتاتوا من لحم رفاقهم الذين قُضي عليهم .

استطاع فلوبير في الفصل الذي يصف فيه نزاع الجيش ، أن يترك العنان لميله الى عِلم الأمراض وطبائعها . اني أقرأ الآن العلوم الفيزيولوجية والملاحظات الطبية على أناس يعانون من المجاعة . . . تقابل صور الدمار والتوق الى العدم ، هواجس الداء ، انه لشيء غريب ، كم أنا ميّال الى العلوم الطبية . . . اني أتوق الى التشريح . يؤدي هذا الميل ، البارز أيضاً ايام قصة مدام بوفاري ، الى وصف الجذام والقروح واللحم الفاسد . يجسد الرئيس هانون ، اذا استطعنا القول ، هذا الفساد والتعفن . لقد حفر داؤه الذي يقرض انفه وفمه ، في وجهه ثقبا كبيراً . نرى حنجرته على بعد عشرة اقدام . ظل فلوبير طوال حياته يهتم بالتفاصيل الطبية . كان له بحوث وأدلة عند تأليفه كتاب التربية العاطفية : . . . لقد أمضيت اسبوعاً كاملاً في

مستشفى سانت ـ اجيني ، لكي ادرس عن كثب حالات الاطفال المصابين بالذئبة . أمن الممكن ان يعبّر هذا الاهتمام بعلم الامراض عن جهدٍ في ابعاد الهواجس والتخلص من تأثير ونفوذ المركز الآلهي ؟

هناك شيء أكيد : اذ انه ليست مسألة جهد لاعادة بناء الاثارات القديمة الذي أخذ عليه البعض مآخذ النقصان ، والآخرون العبث . تقع المبادىء المطبقة هنا عادة في الابداع القصصي (التتابع الدرامي ، الشرح البسيكولوجي للأفراد) موقعاً خاطئاً . فنحن بصدد قصيدة تستغل التراكيب المجازية المألوفة . فمعبد تانيت ، المرصع بالأحجار الكريمة ، حيث يدخل ماتّو هو عالم أحلام فلوبير الخاص . والحيوانات التي يكتشفها فيه هي ضارية ومصطنعة معاً . فمن جهة نقف على تجارب الضاري التي تمثل ضيق القديس انطونيوس . جهد مخيف يباعد أطرافهم المبتورة . ومن جهة اخرى ، ومن خلال خشيته لكثرة الأشكال ، تلاعب معين يفرض الفن بفضله اشكالاً ليست في الطبيعة سوى ابهام ، وتضخيم وانفجار : . . كانت كل الاشكال موجودة هنا ، كأنه مجتمع البذور ، تتناثر على جدران القاعة عند تغزره في التفتح المفاجىء .

ففي المشهد الأول من القصة ، الذي يظهر فيه الافراط في كل

شيء والعائم في نور خيالي ، يثبت عنصر مألوف يقترن فيه الحرص والطمع والشراسة الحيوانية الى رغبة حنسية خفية ومفترسة ، وتكاثر مذهل للحوادث (تعدد التقاليد والطعام) ، لكي يؤدي أخيراً الى محاولة خرق القدسيات . انه حلم المستحيل دوماً ! يقضي المرتزقة على أسماك عائلة باركا المقدسة : فحب الدمار هو أمنية عجز . يلاحظ فلوبير انه لايضاح العلاقات الحميمة القائمة بين شبكة صوره ، الجنود يرتوون ويشبعون وهم مستندين على مرافقهم في جلسة الأسود الهادئة بعد تقطيع فرائسهم . . . ، وكانوا يقلدون أصوات الحيوانات المفترسة . . . يا له من مزيج نادر وغريب للقسوة وعدم المبالاة بالجسد ، وللأعمال العنيفة والسلوك القدسي ! يتنافس النسبي والمطلق من البداية : انه منطقٌ لا يقبل حلاً . من هنا ينشأ الشعور ، لِنَقل الموافق ، من خلال القصة كلها ، أننا نشهد حركاتٍ ضخمة وتنقلات عظيمة ، ولا شيء يحدث رغم ذلك . يدرك فلوبير بكل تأكيد هذه الأحلام حيث نريد ان نركض ونعدو ، لكننا مرغمون على الصمود في مكاننا .

لا يخفق العمل والحركة في قصة سالمبو . كان بودلير متأثراً بالعظمة الملحمية ، للقصة ، ويدعّي غوتيه انه من الواجب مطالعة هذا العمل لا كرواية بل « كقصيدة ملحمية » . تكلم فلوبير بنفسه بعد اتمام كتاب مدام بوفاري عن هواجسه

الملحمية ـ عبارة ترادفية بلا ريب لحاجته للقصص العظيمة والصيحات العالية . استهوته الملحمة كصنف ولون ، وما إنفكت في استهالته . كانت أمنيته الكبيرة أن يقرأ الألياذة الأصلية . تتجلى المواقف التقليدية للملحمة في قصة سالمبو : احصاءات وتنقلات هائلة للجيوش أو لأمة بأجمعها ، مآثر عسكرية ، صداقات حماسية أعمال افرادية تدرج في عمل جماعي شامل ، دسائس ومكائِد . كل حركة تمسي مأثراً .

تستدعي المآثر العمل وتستند اليه ، لكنها لا تتحرك . هنا تكمن قيمة اسلوب فلوبير وعلم النحو لديه . يَبتدع الاستعمال المكثف لكلمات العطف (بينما ، حينما) والظروف (بعد ، ثم ، عندئذٍ) طابعاً من التراكم والتوسع . يبدو العمل في تقدم مستمر ، لكنه جزءٌ متممٌ لنفس المشهد . من أهم المناهج « الملحمية » في سالمبو ، واكثرها إيحاءً لفن فلوبير هي بالفعل تلك التي تمزج بين الحركة والوصف ، وتحوّل الحادث الى صورة . يؤدي فلوبير هذا الاختلاط بين الحركة والسكون باعجاب باستعماله فعل الماضي بطريقة غريبة لوصف حركة معينة : . . . جذب هملكار خنجرين كبيرين ، ونصف منحني ، قدمه اليسرى الى الأمام ، عيونه متأججة ، كان يتحداهما ، ثابتاً تحت الشمعدان الذهبي . أحدثت الحركة ، بخلاف عادات علم النحو لا بالفعل الماضي بل باستعمال الفعل

الناقص للوصف . انه تبديل حرفي يشل تأثيره العظيم الحركة ، ويجمدها كنصب أو تمثال .

يحمل استعمال الفعل الماضي العادي لدى فلوبير قيمةً ثابتة . تبدو الحقيقة بأكملها أسيرةً في الحاضر الأزلي . حدث ذلك في مفارا ، ضاحية من ضواحي قرطاجة ، في حدائق هملكار . تفرض هذه الجملة الأولى في الكتاب ، ثقلها وتبدو مسبقاً ، تسد جميع المنافذ . تشارك الحُفر المخصصة للحيوانات الضارية ، وسجن الرقيق الذي تنبعث منه أنّات الألم وصوت الحديد ، في هذا الجو الضيق . المدينة نفسها شبيهة بأمواجٍ محيط قاتم متحجر ، حتى البحر الحقيقي يبدو جامداً لا حَراك فيه . والطبيعة كلها ، مثل الأسماك المقدسة الحاملة جواهر فيها فمها ، فاسدة وفاقدة طبعها .

تخضع سالمبو أولاً إلى سيطرة التماثيل والأعمدة . تتحول جذوع الأشجار الى أعمدة دامية . يبدو البربر الذين لطخوا أنفسهم بالزنجفر كأنصاب من المرجان ، واليوناني الأمرد أنصع بياضاً من المرمر ، ينتصب القدماء الواقفون على السطوح كالحجارة ، ووجه هانون شاحب كأن بُرادة الرخام قد رشت عليه . هذا ما يلخص مبدأ الجمود . كل شيء في الفصلين الأولين يوحي بعالم النحّات ، والمهندس والصائغ .

انها مسألة رؤيا شخصية ، بلا شك . ذُهل فلوبير بطبيعة المنظر المرنة خلال رحلته الى الشرق : بدت له الجبال منحوتة ، اينما وُجد كان يكتشف خطوطاً هندسية في الطبيعة . تخلص الطبيعة في سالمبو الى مشابهة العمل الفني . فالآس ساكن كصفائح نحاس . انها رسم حقيقي للأشكال الهندسية يقترحها فلوبير : أعمدة ، مخاريط ، مكعبات ، كرويات مربعات ـ يقودنا كل هذا الى نظام يهذي . ليس هيكل ملوخ وحدة كومة هندسية : ان المدينة بأجمعها عبارة عن جبل من الكتل . ونظرة الصائغ هي أشد تأثيراً : انه عرض حقيقي للمتاحف . يتجاوب لمعان الحلى البراقة منذ الصفحات الأولى مع حلبة الأواني المتحطمة وصلك الفكوك . تلتقي صور التصنع الثمين مع صور الدمار والتحطيم . تتجسد سيطرة المعدن والصناعة في عالم الأحلام كما في الأماكن « المقدسة » . فسقف معبد تانيت مرصع بالاحجار الكريمة والزمرد ، ومرقى الحوض من العقيق ؛ البلاط مرصّع بالذهب واللؤلؤ ، حتى المنازل الخاصة حزينة : تتلألأ سراديب قصر هملكار من شعاع الياقوت والجواهر . تختلط الجواهر والموت هنا أيضاً .

تتعلق هذه الصياغة ، المبالغ فيها والحزينة ، بجماليات الشعر اليوناني ، لقد تمخض فلوبير بسلمبو تحت تأثير الاضطراب « التصويري » . استسلم في ملاحظات أسفاره وآخرها على

قرطاجة ، الى ابتهال حقيقي : انجديني يا قوى التأثر التصويري ! خلصيني يا بعث الماضي ونشوره ، خلصيني ! واختيار موضوع عن قرطاجة هو دليل عن حبه لآلهة الشعر اليوناني : ليست رغبته في بعث الماضي الباطل ، رغم عدم صلته باروبا المتمدنة ، سوى وسيلة أخرى لكي ينعم بالعزلة القاحلة . صور الموت في القصة معبّرة . يستطيع العنف والصلابة السكن في هذا العالم النائي عن كل المشاكل الحاضرة . ووقفة الراهب المخصّي رمزية . ظلّ شهبا ريم واقفاً صلباً أكثر من حجارة السطح . كان جورج لوكاس على حق عندما ظن ان سلمبو يصور زوال القصة التاريخية : تأثر بعيد عن الأنسانية ، اهتمام مفرط منوط بالأشياء والفنان ، خلو المضمون الاجتماعي والتاريخي بشخص فلوبير في شروعه هذا عنصر الهرب ويحلله . دفعني اشمئزازي من الحياة العصرية الى برية الاسقيط . لقد تكلم عن العالم العصري ، والانسانية عامةً بطريقة تهكمية عنيفة ، خاصة الى لويز كوله مصراً على عدم تأثره بالشائعات المغرضة . اني قليل التأثر تجاه المصائب الجماعية . لا أحد يرثي لبؤسي ، فلينصلح شقاء الآخرين ! اني أوفي البشرية ما وهبتني ، قلة اهتمام ونفور . تدبّر أمرك أيها القطيع . . . ! لقد استطاع في قصة سالمبو أن يسلم نفسه الى تصوير الشراسة الجماعية ، رغم انه ابتعد عن اثارة الشفقة والرحمة . هل يعني هذا التباعد غياب الأديب ؟ يظهر فلوبير

ويتكلم عن نفسه من خلال عالم القدسيات المطروح في عمله .

ان التصور المجازي والنظري أهم من النظرة الاجتماعية والسياسية . تصلبت الطبيعة والطبيعي وتحجرا هنا . هيئات الحياة هي التي تأمر ، في ظهورها أو في اخفائها ، لكي تصبح حياة الأشكال والهيئات . واذا كانت للأشياء حياة خاصة ، فالحياة نفسها ، تمسي جامدة ثابتة . وتختلط الحيوانية والتصويرية . انه تحنيط خيالي . يتجلى مبدأ الموت هذا في أنشودة سالمبو التي تصف رأس ماسيسبال المقطوع ، المعلق على مقدمة السفينة ، والذي تحطنته حركة الماء والشمس ، وتجعله اكثر صلابة من الذهب . وكأننا بفلوبير يبحث عن جمع مستحيل بين الواقع والمصير ، بين الحاضر والمستقبل .

يقابل جمود الحياة ميل معاكس ، تحريك كل ما هو ساكن . وهكذا نصادف افعال حركة تستعمل للوصف . تحيط أشجار التين في حدائق هملكار بالمطابخ ؛ وتتغلغل الكرمة بين اغصان الصنوبر وزهور السوسن تتأرجح . تبدو المدينة متحركةً أيضاً : . . . تتعالى المنازل الشاهقة المائلة على منحدر البقاع ، وتتكدس كأنها قطيع ماعز اسود يهبط الجبال . حتى الأشياء تتحول وتتحرك . يميل كل تمييز بين العضوي وغير العضوي الى الاختفاء .

تساعد هذه الحركة المصطنعة الكاذبة بالفعل في اظهار السكون

القهري . تحتوي الحرب وتحركات الزُمر ، وكثرة المعارك ، الحركة والتفاهة معاً . كم هو مؤسف وصف فلوبير للجماعة في فصل « عرض الفؤوس » وهيئة الأسود : . . . استلقوا ككومة وبدا عليهم الأرهاق والشبع والضجر . كانوا جامدين كالجبل وكالأموات .

يذكر هذا الشكل من الملل وهذا التثاؤب الحزين « بالوحش اللطيف » الذي كتب عنه بودلير . يتقارب فلوبير اليه في هذه النقطة . كتب في رسالة بعثها الى بودلير معجباً : آه ! كم تفهم تفاهة الحياة ، أنت ! يظهر الملل والعنف العلاقة النظرية القائمة بين النسبي والمطلق بالنسبة لفلوبير اكثر من بودلير .

لا يوجد افراط خيالي بوسعه ان يزيل هذا التشابه الأبدي . لا شيء جديد يقبل التبديل . تتلاعب ثروات الحرب المتقلبة في ظل قتال حاقد لا ينتهي ـ قتال بين الألهة تانيت والاله مولوخ . ليس ثمة امنية تتحقق . تكمن هنا الدراما الأساسية في عمل فلوبير . لا يرمز وجود الجدران الدائم في سالمبو الى عذرية البطلة فقط ولا الى المسافة التي تنأى بها عن المرتزقة ، بل تتعدى ذلك لتشمل كل مسافة،وأخيراً فكرة المناعة أيضاً . وليس كون الكاهن شهاباريم الذي يتوق الى سالمبو ، مخصياً ، عفوياً .

من الصواب بالفعل ان نتكلم عن سمة شخصية ، عن بوفارية الأديب . ليست البوفارية مجرد رغبة في اظهار انفسنا على

غير حقيقتها ، بل هي الرغبة في صيغتها الجوهرية . وهذا ما يلقي الضوء على العلاقة ـ التي تسير من الاتجاهين ـ بين الرغبة الجسدية والتدمير . والصور الحربية مفعمة بهذه المعاني : ثقوب ، ثغور ، اختراق ممرات ضيقة . يوحي هذا التصوير بابادة أعنف من ما تسببه الحروب الأكثر ضراوة . يعيش ماتّو حباً محتوماً يقوده الى الموت . انه يتألم من خمول لا يقهر . ان فكرة الحب مقرونة هنا بفكرة النشوة المقدرة ، ليس البحث عن اللذة الجسدية سوى معادلة جسدية للحنين القنوط الى مستحيل ظالم ومدّمر . تتراءى فاجعة فلوبير بوضوح من خلال الترميم الآثاري : سيظل العدم دوماً في أعماله ، فدية الحلم . لذا نجد ان الرغبة في المستحيل والمتجاوز الحد ، يتعلقان بفكرة تدنيس القدسيات . فكل ما يتوق اليه المرء لا يناله لانه محرّم عليه .

يعلم ماتو ذلك لانه يطمع في اقتناء الخمار المقدس ويأمل ان تستطيع الآلهة صدّ الغزوات : . . . يتوسل ماتو جاثياً قرب الباب الى تانيت ان تحفظ القدسيات . يجري كل شيء وكأن شخصيات فلوبير تشعر بحاجة اقامة حواجز تفرض حدوداً لرغباتهم . فالرغبة تدنيس بحد ذاتها . انه تحذير يجب ان تعمل به شخصيات فلوبير ، إما ، القديس انطونيوس ، بوفارو بكوشه ـ التي تحاول ان تتجاوز حدود كيانها .

تبرز جميع مراحل البوفارية وخطواتها في قصة سالمبو . تظل

اول مراحل الـداء حالـةً من الاندفـاع المبهـم ، الـذي يربـط اضطراب الحواس بما تتوق اليه النفس . لكن سرعان ما يفسح هذا الاندفاع المجال أمام بحث مجنون عن الحاسـة : يجب ان نشعر باحساس جديد وان نمتلك ما يأبى ان يُمتلك . يخل هذا الداء المفجع نظام الاحساس ويؤدي الى احتداد الطمع . البربر هم الرمز الحيّ لهذه الرغبة في التملك : لم يعرفوا حتـى بمـاذا كانوا يرغبون . يزيد العائق من حدة الرغبة . واذا كانت هناك لحظة استراحة لهذا الالحاح فهي لتفسح المجـال أمـام الضمـير ليدوّن التعاسة والشقـاء والاشمئـزاز . تكتشف العـذراء التـي تسلـم نفسها للعهارة المقدسة ، مرارة العمل التي أقدمت عليه . ظلت حزينة تجاه حلمها المنجز .

الجزءُ الثاني

مرّت إما بوفاري بهذه التجربة الحزينة أيضاً ! يخيّم الشعـور بالعدم والفراغ على أبطال فلوبير ، بعد أن يقطعوا المسافة بـين الواقع والخيال . انه بيان الضمير ! ففكرة هذه اللائحة أساسية توضح العلاقة القائمة بين البوفارية والشغف بالعلوم الذي أعلنه فلوبير بحدة قبل سارتر بزمنٍ طويل . أليس تراكم التجـارب والأحاسيس ، وجمع الظواهر سبباً للكآبة والجنون على الصعيد الجسدي والروحي ؟ تعبّـر سالمبـو ، كسائـر اعمال فلوبـير عن تشويش واعتزال مذهـب ناكري الوحـي تجـاه وجـود الظواهـر الحسية الذي لا يُنزف . يقرر الفصل الأول من الـرواية ، مع جدوله للمآكل والعـادات ، تعلقـه بالعِلـم . وتفـرض افـريقيا ملتقى المذاهب والسلالات المختلفة ، نفسها صورة رمزية لتعدد الأشكال . يضم مسرح هذا القتال متحفاً ومدفناً للحضارات .

يُظهر موضوع العقم والجدب الحريةَ المزيفة والجولة الواسعة في أفق العقل . تظهر هنـا أيضـاً شخصية الراهـب شهبـا ريم كقيمة رمزية . كـان من أعلام قرطاجة . لقد التحق في شبابـه بمعهد مغبدس ، في بورسيبـا ، قرب بابـل ، وجـال كثـيراً من

البلاد والمعابد . . . كانت طبيعة العالم والآلهة تقلق خاطره . . . انه فضول شامل يشابه الهواية ويقوده الى الألحاد . يصبح التعدد حجة غياب للفكر الفار من الحقيقة . يفضي هذا الالحاد الى الضلال البغيض . يهب الراهب نفسه في نهاية القصة لخدمة الدمامة والابادة والتدمير . وتتراءى بوضوح التشابه بين سالمبو وتجربة القديس انطونيوس وبوفار وبكوشه . تخضع جميع الأشكال التي نتخيلها لكابوس التبديل في معبد تانيت . لقد شرح فلوبير في مذكرات رحلاته ان الافراط برهان للايديالية ، غير ان التضخم في الأشكال والاحتمالات سيظل دوماً مبدأ تفكك وزوال .

لقد مرّ فلوبير بهذه المرحلة الخطيرة وعرفها خلال حياته . يروي دو غونكور اعترافات سأمه القاتل قائلاً : « . . . انه يشكو لي من ملله الكبير ، من تخاذله من رغبته في ان يكون ميتاً ، وميتاً دون تقمص ، وبعث ، وان يتجرد من نفسه الى الأزل » . ألا يلقي هذا الاعتراف الضوء على أمنية القديس انطونيوس الأخيرة ؟ يعتبر فلوبير مذهب الحلول حجة لهواجس الانحلال . تريد سالمبو ان تتحلل من خلال صلواتها ، كزهرة في النبيذ : . . . . اني أشعر اني سحقت من قبل آله خيّم عليّ . آه ! أتمنى ان أتيه في الضباب الليلي ، في امواج الينابيع ، وان اتخلص من جسدي .

تبدو القصة ساخطةً وفاقدة الأمل خلف اللون المحليّ الوهّاج وخلف مواقف رجال الكهنوت الذين يحتلون المراكز المرموقة . لا يُطاق الموقف خاصة عند التفكير انه سيصبح أسوأ . يلخص خور القرطاجيين في الفصل التاسع تشاؤم فلوبير . ذكر الكاتب نفسه التخاذل الذي تَصدّر فكرة القصة . سيُدرك قليلون كم من حزنٍ قاسيتهُ لابعث قرطاجة من جديد ! نحن بالفعل بصدد قنوطٍ أعمق من الحزن والأسى . وجد الراهب نفسه مجرداً من الايمان بعد ان غدر بطقوس تانيت . لا يبدو ألم فلوبير بعيداً عن ألم شهاباريم . تتناول تآليفه التجديف والجحود والتحسر على إيمان ضائع ، والحنين الى التجربة الكاملة . يجب أن نأخذ هذه الجملة بعين الاعتبار : انى متعبدٌ لكني في الحقيقة لا أؤمن بشيء .

يقرب هذا المزج بين التعبد والانكار قصة سالمبو من أعمال المدرسة التي تريد نفسها « منحطة » . ليس من الضروري ذكر التقارب مع هيوسمن ، وايلد ، مررو . الملاحظات « المنحطة » التي يخطّها فلوبير بقلمه هي أهمّ من هذا التقارب . فهو يريد نفسه تارة بربرياً ، ويعيد السلطة طوراً لحدٍ يتخلى فيه ابوليه لضَغْطِهم . أهي مسألة نمط ومنوال ؟ تخيل فيني ، بودلير وآخرون أيضاً سابقاً في العاصمة العصرية شبح المملكة القديمة . لكن فلوبير كان اكثر صراحة : اني اشعر بالحزن الذي

قاساه الأشراف الرومان في القرن الرابع .

تصور قصة سالمبو الجوّ الفكري والأخلاقي لفترة معينة ، وتنقلنا عبر رؤيتها « المنمطة » المبهمة الى عالم زاخر بالمعاني المألوفة الودية . يصرح فلوبير انه تأثر بزوال عالمه ، مُتهماً خساسة وكذب « البورجوازية » وهو يُسرّ لانه استطاع ان يكون شاهداً للنزاع الثقافي العظيم . نحن حيال دراما شخصية بالواقع ، زاخرة بذكريات سفره الى الشرق ، مبينةً شغفه بالتاريخ والتبحر بالعلم . تبدو سالمبو الصورة الرمزية حيث تنهزم الرغبة بالمستحيل .

هل نثق بسارتر الذي يعتقد ان فلوبير عانى تناقضاً فكرياً جسيماً : الصراع بين روح التحليل البورجوازي والأوهام الموحدة للدين ؟ يبالغ سارتر بلا ريب في تصوير دور الأب الظالم ، الذي حطّم الرب في صورة ابنه وقلل من شأن جميع أعماله . ومهما يكن ، فان سالمبو تقدم مزيجاً نادراً من ديانة دون رب وأيمان ساذج بالعلم . أهو كاهن يبحث عن عبادة ؟ نحن مسولون لتفسير جهد فلوبير الفني كبحث روحاني . يدعونا هو بنفسه لذلك . قال عندما بدأ رحلته لجمع الأدلة والوثائق في قرطاجة ان الفن هو البحث عن الباطل والعديم الفائدة . وتصور هذه الطريقة التي تنسجم فيها فكرة الفن والتفاهة العظيمة يتفرّدُ بها فلوبير وحده .

تذلّل ومثالية

قصة شاب وقصة جيل .

يعـود بنـا فلوبـير مع قصـة « التـربية العـاطفية » (١٨٦٤ - ١٨٦٩) الى العالـم العصري . انهـا بلا أدنـى ريب الأكثـر بيوغـرافية والتـي يشعـر فلوبـير تجاههـا بكلفٍ يفصحـه قلقـهُ الشديد . انها قصة حب وهيام ، وهمـوم متعـددة ، يجـب ان يكون الوضع على مستوى قصة شخصية ، ولا تسمح « حقيقة » هذه القصة بالايجاز والتصور الدرامي . ليس من واجب بطـل الرواية أن يمسي بطـولياً . فالموضـوع كما إعتنقتُـه ، هو على ما أعتقد ، من صميم الواقع وقليل التسلية والترفيه للسبب نفسه . يُعتبر توانِ البطـل نقصـاً وموضوعـاً في آنٍ معـاً . ويشـل منـذ الصفحات الأولى حركته . خيرُ شاهد على تباطئه رسالة مؤلفـة من اثنتي عشر صفحة لا يستطيع أن يقرر ارسالها الى المرأة التي وقع في غرامها . . . مزّقها ، لم يفعل شيئاً ، لـم يحاول شيئاً ، جمدّه الخوف من الفشل . يعترف فلوبير لصديقه جول دبلان : قليلاً ما يثير اهتمامي الابطال العديمو الحركة .

تفسر الروابط العـاطفية بـين فلوبـير وهـذا الكتـاب الحـزن

والشَجن الخاص الذي يعتريه تجاه مآخذ النقّاد . كتب الى تورغنيف بعد سنوات عديدة ملمحّاً الى هذا الكَلم : اني اعتبر ان هذا الكتاب بعيداً عن كونه تكبراً وغطرسة وحشية ، لم يحكم عليه بالعدل ، وخاصة نهايته . واني لحاقدٌ على الجمهور . النهاية خصوصاً . . . : هذه النهاية الشهيرة حيث يستدعي الصديقان الذكرى البعيدة لزيارتهما الأولى لبيت الهوى ، وكم كان فلوبير قانِعاً بها . لقد دعا جورج صاند ليقرأ لها الخاتمة . إنفُعلت رصانة ورزانة قرّائه بالجملة التي اختتم بها قصته : لقد لقينا هنا أفضل ما حصلنا عليه ! هل هذه الجملة التي تعود الى رحلة المراهقين الى بيت « السيدة التركية » حقاً ماجنة ؟ ألا نلاحظ الحنين الى البراءة المفقودةَ ؟

لا يُنكر المرام البيوغرافي . فثمة تصميم من التصاميم الأولى يوحي بالفعل ان القصة تدور حول لقاء ، وان هذا اللقاء وقصة الخيانة هما تبديل عاطفي للقاء غوستاف الشاب بمدام شلزنجر الشهير في مدينة تروفيل . يعالج فلوبير فضلاً عن التفاصيل الدقيقة ، موضوعاً محبباً إليه : الشعر ومأساة الخيانة المستحيلة . مجدت قصة مذكرات مجنون وعظّمت هذا الموضوع ، ولكن في إطار من العلاقات المحمومة للزوج الذي يربط بين الفنان وبين الأديب المسافر . انها بالواقع صورة موريس شلزنجر ، الناشر

الموسيقي المتمّع بوقته ، والذي سيمسي نموذجاً لآرنو الذي يقيم معه فردريك مورو علاقات غير مشبوهة . عرفت قصة تشرين الثاني هذه الحالة من الذل والخزي للعلاقات المزيفة مع الزوج . كان يطمع في امرأة متزوجة ، لذلك بنى صداقة مع زوجها ، يصافحه بحرارة ، يضحك لنكاته ، يحزن لفشله ويعمل لخدمته . . . هذا ما تشير اليه الحالة المهينة في التربية العاطفية . يعظّم جبن فرديك وضِعته هذه الحالة .

لقد أبى فلوبير هذا النوع من الصداقة الرديئة ـ أو أن الفرصة لم تسنح له ، لكنه احسّ بالمرارة والأسى بالمخيلة أولاً ، ثم عبر شخصٍ وسيط . لقد ساهم التأليف في جعل حبه الكبير مثالياً ـ انها اليزا شلزنجر التي فقدت صوابها بعد حياة أليمة وتعيسة . انها المثل الأعلى لفردريك التي يخالها أعظم من باريس نفسها . تهدر المدينة الكبرى وأصواتها كفرقة موسيقية من حولها . لا تستطيع قباحة العاصمة ولا خمولها الفكري والجسدي ان يكدّرا هذه الصورة الرائعة . أوهْم ام حقيقة خلابة لسلطانٍ مطلق يؤثر على الشاب : . . . كانت تقارب خريف النساء ، مرحلة من التأمل والرقة ، حيث يبدأ النضوج ويضفي على النظرة لهباً جديداً ، وتمتزج خبرة الحياة مع طاقة القلب .

يأمل فلوبير كثيراً من ثمار هذا العمل البيوغرافي . تقوده القصة الشخصية الى رواية التقاليد ، وتساهم القصة النفسانية في خلق القصة التاريخية والسياسية . تنجلي عبقرية فلوبير لا في اختيار العلاقة بين مواضيع ثلاثة فقط (الفرد والسلالة واللحظة التاريخية) بل في اظهار الساخر والدرامي من خلال فشل « عاطفي » فردي وانحطاط اخلاقي جماعي . وهكذا يسلك فلوبير مسلكاً قصصياً جديداً : تمسي القصة مع التربية العاطفية مفرقاً ، حيث تلتقي المخيلة والتاريخ على قدم المساواة . وكم يخلق هذا التوازن من مشاكل ! . . . يصعب عليّ دمج شخصياتي في الاحداث السياسية لعام ١٨٤٨ . يدرك فلوبير ان من اخطار اللون السياسي وَهْب الشخصيات التاريخية اهمية كبرى لانها ستسيطر على عناصر المخيلة وخاصة اذا كانت ميولهم معتدلة . . . تحظى هذه الصعوبة عنده بالاستحسان ، فهو يفضل المشاكل الاصطلاحية : . . . ان الوسط الذي تتحرك فيه شخصياتي غزير ووافر حتى تكاد هذه الشخصيات ان تتوارى في كل سطر . اني مرغمٌ إذن ان أتراجع الى تعميم ثانوي بالأمور الهامة فعلاً .

تبقى العواطف مؤثرة أبعد من هذه المخاطرة الاصطلاحية واضطراب كبرياء الفنان . يلفت « الوسط » التاريخي نظر فلوبير بقدر ما تستهويه الأحداث السياسية . غير ان فلوبير يبدو

« بعيداً عن السياسةِ » ، لانها لا تحظى لديه باهتمام وتقدير ـ مهما كانت ـ انه ضد الشعب ، ضد البورجوازي وضد زمنه : الأدلة على هذا الغيظ الذي زادت من حدته أحداث عام ١٨٤٨ وافرةٌ . لم يعد هناكَ إلا حفنة سافلة وتافهة ، هذا هو تصويره للزمن ، الذي عاش فيه . لم يكن فلوبير ليطمئن للاشتراكيين الذي يرى فيهم دُعاة معرفة ميالين الى الظلم والجور . وهو يتحامل على الشعب عامةِ . لا يعرف ازدراؤه حواجز اجتماعية . أهي قاهرة : إن الحقد على البورجوازي هو بداية الفضيلة . وأنا ، أعتبر ان كلمة « بورجوازي » تعني جميع طبقاتهم مهما تبدلت ملابسهم . يبدو فلوبير مُنصفاً عندما يريد ان يكشف عن الحماقة والبلاهة . آه ! كم أتعبني العامل الدنيء ، والبورجوازي الغبيّ والمزارع التافه ، والاكليريكي البغيض !

أنعتبر عمل فلوبير ، كما فعل اندريه جيد ، ملحمياً أو نفوراً ؟ ان سخطه « اخلاقي » كما يشهد الفصل المذهل من الجزء الثالث للتربية العاطفية حيث يصف ، على اساس الأدلة والحجج ، القساوة التي يلقاها الأسرى السياسيون المعتقلين . (يموت المساجين بين جثث اصدقائهم) . هذا ما يثبت أن فلوبير ليس غير مبالٍ . ونحن بصدد المساواة في الفظاظة : . . . المساواة . . . تبرز ظافرةً ، انها مساواة الحيوانات الشرسة ، انه مقياس البشاعة الدامية ، يوازي التعصب للمنفعة هذيان

الحاجة ، والاستقراطية مرّت بجنون الخلاعة .

لم تُستعمل العبارة الأخيرة في الكتاب احتداداً ميالاً الى تحقير كل شيء : يسمو الداعي لذكر بيت الدعارة الى عظمة الموضوع . ان للبقاء تأثيراً فاتناً ساحراً على فلوبير بلا شك . ولكن ما يهّمنا هو ان نستخلص أهمية نقطة إلتقاء الموضوع الشخصي وتركيب العمل الفني .

موضوع بيت البغاء .

تتضمن نهاية القصة بدايتها ، وتلخصها بأكملها بطريقة مجازية . تتطلب الخاتمة اكثر من « رجوع » لانها حالة نفسية دائمة . تصور عزلة فردريك في بلدته الاقليمية وحاجتهُ الى ملجأ ، مذهبهَ في الحياة وتماشي مع عنائه من العيش وحنينه الى صدر أمه . يأمل فردريك في النهاية أن يتقلص وينطوي : . . . تمنى . . . راحة الاقليم ، وحياةً ناعسة . . . تعود الخاتمة التي تنتهي على ذكرى زيارة بيت الدعارة ، خمسة وثلاثين عاماً الى الماضي ، خالقةً بذلك احساساً بالدوران . انها ملخص عن الحوادث والمعاني .

تبدو القصة التي تجعل حياة الصديقين عذبةً ولذيذةً ، لأول وهلة مبتذلة . بعد ان جمعا الازهار في يوم أحد ، بعد الظهر ، تسللا الى بيت « التركية » ، حاملين باقتيهما : انها تبديل ذكرى اختبار فلوبير الاول ؟ قدم فردريك باقته كمغرم الى خطيبته . لكن اذهله نوع من الندم وحتى سروره برؤية كثير من النساء تحت تصرفه والحرّ والدنو من المجهول ، لدرجة انه بدا شاحباً لا

يتقدم ، لا يفوه بكلمة . كن يضحكن من ارتباكه . اسرع هارباً لاعتقاده انهن يسخرن منه . وبما ان فردريك يملك المال ، اضطر دلوريه الى اللحاق به .

يتجاوز معنى هذا المقطع الذكرى الشخصية : انه طبَع يجد نفسه مخطوطاً وملخصاً . يظهر العمل البرىء ايديالية مكتومة غير ناجعة . تذكرنا الحرارة ببلادة فردريك ، يدّل تردده في الانتقاء على عدم توجيهه في الحياة . يوحي السكون والصمت بالخجل ، والخوف من المذلة والاهانة . تجد مواضيع الكتاب الاساسية نفسها ملخصة : الرفض ، الهروب والخسارة ، والوهم الشاعري الذي يتعلق بغير المنجز . وهو ما يدعو للأسف . لقد خرج فردريك في هذا اليوم على الأقل من بيت السيدة « التركية » « عفيفاً » . يُعبر التعليق الأخير في القصة ، بعيداً عن كونه ماجن ومخزي ، عن الحنين الدائم للبراءة والعفة .

ليس البغاء سبباً للميول الغرامية فحسب ، بل يمثل خلاف التستر الضروري في الايديالية . تحطم روسانيت البسيطة اعصاب فردريك بطبيعتها المغرية . وجدت هذه الصورة ، شبهها أو بتناقضها ، لخدمة الميل الى الطهارة . خيّمت روسانيت ومدام آرنو على روح فردريك بمبدأ « التحويل »

المشهور . بدت معاشرة المرأتين كلحنين في حياته : احداهما مرحة ، مندفعة لعوب ، والأخرى رزينة قريبة من التدين . انه استقطاب وعلم منطق متلازمان لفكرة الكتاب كما تشهد هذه الملاحظة في التصاميم : . . . كان يسعى لحب البغاء وللاندفاع المثالي . . .

لكن من واجبنا ترك مجال لميله للعظمة والهجاء . خُيلت الحفلة الراقصة الأولى لفردريك كأنها عرض أجساد . وليس عالم روسانيت السهل هو الوحيد الذي يصور الاغواء والاغراء . تمثل صورة الدعارة العالمَ الأوسع أيضاً . تتعرض صدور النساء للأنظار في بيت مدام دانبروز ، وتوحي الرعشات أن الأثواب ستقع . وقف فردريك متأثراً بإغراءات الأزياء ورقة الوجوه المتوحشة : . . . يذكرنا اجتماع النساء النصف عاريات بالحريم .

أصبحت المؤسسات العامة (مقاهي ، مطاعم ، حفلات شعبية) أماكن للدعارة ومسرحاً لكل ما يجري في باريس من نشاط وخلاعة . وهناك أشخاص يلعبون ادواراً ثانوية . فايناز الطائشة ، ديليار ثعلب الصحافة ، مدام آرنو التي ترمز مؤسستها المختلطة في الفن الصناعي ، الى تدنيس الفن ، بليرين الذي أصبح مصوراً ، رجل الأعمال دمبروز الذي ادعى

على جميع الأنظمة . لا يجب ان نتناسى فردريك نفسه . تلقي رسالة فلوبير الى اميلي بوسكه ، الضوء على هذا الشخص : لقد تكلمنا كثيراً عن بغاء النساء ، ولم نتفوه بكلمة واحدة عن بغاء الرجال . لقد ذقت أذى بنات الهوى ، وكل رجل أُغرم طويلاً واراد ان يضع حداً لهذا الهيام ذاقه أيضاً . . تعرض فردريك من جهة أخرى للمخاطر ، فهو بالواقع رجل واهن ، يوفق بين مراءات الخيانة ، والارتباك في وجود نفسه غريماً لأرنو ينافسه لا على زوجته فحسب بل وعلى عشيقته أيضاً . يتميز تردده وخيانته وحاجته الى الاتكال على الآخرين في طباعه . وغالباً ما يصف فلوبير نساءً صلبات قويات ورجالاً خاملين مخنثين . يلقي فردريك على صديقه ديلوريه سحراً أنثوياً . ترتسم من هذه الزاوية ، صورة خيانة من نوع آخر ، خيانة الصداقة . عندما لمح فردريك ديلوريه ، إرتعد كامرأة خائنة امام زوجها . وما عسانا القول عن نية الزواج من مدام دمبروز ، طمعاً بالمال والمركز الاجتماعي ؟

ان المجتمع هو فتاة هوى يعانق الفائز دوماً . تفسر هذه الجملة الخاصة بروسانيت العلاقة التي يصرّ فلوبير على اقامتها بين ذل الفرد وذلّ الجماعة : . . . لقد أعلنت انها مع الجمهورية ـ كما فعل قبلها سيادة مطران باريس ، وكما يجب ان يفعل ايضاً بنشاط وهمة رائعة كل من : الحاكم ومستشار الدولة والديوان واللواء

الفرنسي وجميع الرسميين . حتى الحرية تعرضت للسخرية المذلة . انتصبت فتاة الهوى في الدهليز ، على كومة ثياب ، وكأنها تمثال الحرية ـ جامدةً رهيبة .

توضح هذه الصورة الخشونة والخواء لكل عقد سياسي . ليست السياسة ، بالنسبة لفلوبير سوى مظهراً عاماً ومكروهاً لموضوع المثالية المغدورة . فالتربية العاطفية هي قصيدة انهزام وقصة فرار كبير . ان الصداقة وحب الرفعة والمثالية يفنى . وتغلب حيثما كان سيادة الكذب والخداع ، تُفسر كل حركة بتحريفها: صراع مزيف،فن مزيف ، حب مزيف . لقد بعث فلوبير برسالة الى جورج صاند بعد سقوط المملكة الثانية بقليل ، جاء فيها : كان كل شيء مزيفاً وكاذباً : واقعية خاطئة وجيش خاطىء ، وهذه خاتمة منطقية لفترة زوّرت ودنست كل شيء .

أصبح الصحيح والشرعي عرضةً للمذّلة . لا يرمز بيع المزاد العلني لأغراض مدام آرنو الخاصة الى التصفية فحسب ، بل الى تلطيخ القدسيات . فبقايا القديسين تناقلتها الأيدي . كان فلوبير يرهب فكرة الاستيلاء ، أو حتى فكرة البيع . ليست الأشياء والملكية رمزاً فقط وترفاً للطبقة التي اقتنتها ، بل انها تكفل الامانة للماضي ، والاتصال بالذات . وكأن اجزاءً من

قلبه تذهب مع هذه الأشياء . . تظهر أخيراً فكرة العقم . العقم والاجهاض : تتفاعل كثير من الأحداث بالنسبة لهذه الظاهرة ، تجسد دار الصحة والتوليد بنظر فلوبير حيث وضعت روسانيت طفلها الذي لن يعيش مكاناً رهيباً . ومديرة المؤسسة مُلقبة بالسيدة : . . . تظل نوافذ الواجهة مقفلة أبداً ، ونسمع ، حدثاً غريباً في هذه العيادة ، انه لحنٌ منبعث من البيانو . والظاهر ان فلوبير فكرّ ان يشرح عملية الولادة على لسان السيدة .

رغم ذلك ، يظهر وجه مدام آرنو المثالي ، بعيداً عن الخيانة والذل ، وكأنه شبح تروفيل العزيز . ونتساءل اذا كان القبحُ في خدمة الجمال ، وفي المضمون الذي يؤلفه فلوبير الذلةُ ملتزمةً بالطهارة ؟ يكتب الأديب في قصته مذكرات مجنون بايحاء من الذكرى القريبة للقائه باليزا شلزنجر ، ونفوره من هذه المخلوقة السهلة : لقد أحسست بالندم ، وكأن حبي لماريا كان كالديانة المدنسة . يعاني فردريك من الندم على براءته الضائعة . ليس لقلقه بالذكرى البريئة لبيت الدعارة عَرضياً . ان التناقض واضحٌ نكتسب الذكرى الظاهرة في الفصل الأخير ، وخاصة قبل اللقاء الاخير مع مدام آرنو ، معنىً مميزاً . وليس هذا سبب اللقاء مع مدام آرنو الذي يبدو صدىً لزيارة مدام شلزنجر

الحقيقية في بلدة كرواسه فحسب ، بل لان مناجاة الحب الرائعة الماضية توافق الأمل الذي لا يُقهر ، والبعيد عن الواقع . يطلق فلوبير اسم ماري الرمزي الذي استعمله آنفاً في مذكرات مجنون وتشرين الثاني ، تظهر مدام آرنو وكأنها تفوق الانسان . انها صورة ، أو رؤيا بالأحرى . يفسرّ الحوار ذلك في البداية : النظرة الأولى ـ روعة وافتتان . يشهد النص الذي يصف اللقاء الاول على ذلك انه كالظهور ، غير انه يقودنا الى بداية القصة .

صورة السيدة مريم

هناك الكثير للقول في هذه البداية : يكشف موضوعية القصة واحساس الرجل بعضهما البعض في مشهد الابحار في النهر . انه خمود الرحيل وخمول المسافر على ظهر المركب وخمول المركب المتخام للنهر ، وهواجسه على الضفتين : توصي نواياه في العمل والاقامة في الأماكن التي قطعها ، باردة غير ثابتة . لقد وضع المسافر اسس استقطاب الاقليم ـ باريس : ظلت فكرة الرحيل في نهاية القصة تشارك حسرة الودّ الزائل . لسنا بالواقع حيال « رحلة » حقيقية لا تتضمن المسافة القصيرة على نهر السين مخاطر ولا مغامرات ، فهي على مستوى البطل اللا بطلي الخامل . تكمن الاهمية الدرامية لهذا الجو حيث يُستبعد كل عنصر مفاجىء ، في وصف هذه الشحنة البشرية التي تحضر اللقاء غير المتوقع . لقد حدث ذلك فعلاً كالظهور والرؤيا . يوحي كل شيء في رؤيا مدام آرنو بمخلوقة ملائكية تغرق بروعتها كل ما يحيطها في الظلام والتفاهة : انها الفتنة النابعة من عيونها ، ووجهها البيضاوي وجلستها الهادئة وثوبها المنشور المثنى . شعر

فردريك نحوها بشعور مقدس .

انها تجربة روحية في إطار من التفاهة -، ليس هناك رغم التناقض اي تأثير ساخر ، بل نية في الهزء فقط . يشعر البطل برغبة أليمة لا حدود لها تجاه المرأة المطلعة على الألغاز (انها جملة تليق ببروست !) توحي صورة المرأة المثالية لفردريك بنوع من الخشوع الديني ، الذي يفقده معنى المحظور امام صورة الأم . هذا الثوب . . يبدو متجاوز الحد ، لا ينتهي ، لا نستطيع رفعه . . .

غالباً ما تظهر مدام آرنو في جلسات الأم : تحيك ، تطرز ، تعلم ولدها القراءة ، تحمل طفلها بين ذراعيها . انها توزيع الحنان والاحسان . تنم كل حركاتها عن عظمة هادئة . وكأن يديها الصغيرتين تنشران الحسنات وتمسحان الدموع . . ما زال فلوبير يحتفظ بالذكرى الحيّة لمدام شلزنجر وهي ترضع طفلها . كانت الشمس تحيط بها . . يشع النور من فيض عظمتها حول رأسها ، أو ينبع منها . مثلاً : . . . كان يشعر بنظراته تخترق روحها ، كأشعة الشمس التي تهبط الى أعماق الماء . والنتيجة واحدة : تجعل العذوبة المتناهية شخصيات فلوبير تتأمل بصمت الانسان الذي تبدو كل قطعة منه قيّمة وثمينة . ويذهب فلوبير الى الكلام عن غبطة أبدية .

تتماشى هذه المصطلاحـات المقدسـة الـدينية مع قصيدة الصمت . لم يَفُه احدهما بكلمة لمدة دقيقة أو دقيقتين . يظهر الاضطراب الحاد في اللحظة التي يذكر فيها فردريك ومدام آرنو الأماكن المشتركة في المحادثة التافهة : . . . لم يكن ليتخلى عن هذا اللقاء مقابل أجمل المغامرات . يعزّ هذا الشعر الغنائي كثيراً على نفس فلوبير .

الأماكن المبهمة

يبدو المشهد مبهماً رغم تعبيره . يخبر فردريك والدته عند عودته الى باريس انه أتى ولاغاية لديه . مما يجعله يتيه في حالة من النشوة النفسية ، بانياً بذلك قصر سعادته . غير ان كل شيء خلال جولته في الضواحي يزيل ويبعد امانية ؛ ويصور العقم والجدب (الأطلال ، الاشجار العارية ، المياه القذرة في المجاري ، الهواء الملوث من المواد الكيمائية في المصانع) والاجهاض . لا تمجد اليافطات التي تحمل أسماء القابلات ، الحب . ولا تبجّل الأطلال أثر الماضي المجيد بل تصور رسم حقيقةٍ لم تكتمل : . . . انتشرت البيوت الحقيرة هنا وهناك غير مكتملة ، مهجورة . تؤكد اليافطات العديدة والاعلانات التي تغطي الجدران ، على الدناءة والضعة التجارية للأماكن التي يقصدها فردريك . غير انه يرفض هذا الواقع الأليم : . . . كان المطر ينهمر والجو بارد والسماء ملبدة بالغيوم وكانت تتراءى له عينان تشابهان الشمس ، تشعان من وراء الضباب

يتعقد هذا التناقض في المشهد ويظهر اكثر في حادثة فونتبلو

التي تتضمن اقتراحاً مزدوجاً عاطفياً وحكماً اخلاقياً مزدوجاً في آن واحد . ان الغابة مكانٌ يتفتح فيه الحب : تحني اشجار الدردار أعضائها برخاوة ، وينتصب السندر نادباً ويتعانق السنديان ويخيم الهزال على المكان . يرافق هذا الضعف تهديد بالعنف . ليس هذا عناق حب فقط . إذ يوجه السنديان الشبيه بالصدور ، بذراعيه العاريين نداء اليأس ، وتهديد غاضب تتخذ هذه الرؤية المزدوجة قيمتها عندما نفكر انه بينما ينهمك العاشقان في لذتهما ، تسود الثورة والألم باريس ـ لقد قصدا فونتنبلو هرباً من الفوضى . غير ان هذا الهروب مستحيلٌ .

يصبح المشهد استذكاراً للحوادث واظهاراً للضمير الفاسد . يذهب فلوبير الى أبعد من ذلك ، انه يتلاعب بتصور الثورة ويذكر المصائب الطبيعية المسؤولة عن فوضى الصخور . تحمل هذه المجانسة قيمة مزدوجة ايضاً ، لانها تظهر فوراً الناحية الساخرة للانقلابات السياسية والاضطراب السائد . يفسح هذا

التصوير القدسي للصخور المجال للتأمل ، لانه يثبت فكرة اخرى عن الزمن . كان فردريك يقول انهم وُجدوا هنا منذ بدأ العالم وسيظلون هكذا حتى الأزل . ويفرض وجود فلوبير وحكمه الشخصي نفسه هنا بقوة رسمه للتصور ، وجهوده المتضافرة والموضوعية ظاهرياً . انه تدخل مثالي للاديب الذي

يعبر دون حاجته لوصفه عن قلقه حيال العمل ، وخاصة العمل السياسي ، وعن استحالة تملّصه من ضجة وغضب زمنه . ينتهي الحادث بسمة من الاضطراب العميق . لقد سخط على نفسه بسبب انانيته ، ووبّخ ذاته لعدم وجوده هناك مع الآخرين .

اشتباه السياسة والتباسها

أدان فلوبير ثورة عام ١٨٤٨ بصراحة وعنف . وتبدو الموضوعية التاريخية والوثائقية هنا محض وهمية . ويوحي « الواقع » بنظرية . يستوجب كل تصور حكماً . ويوحي اختيار الحادث المؤثر ، حتى لو لم يكن مُبتدعاً ، بحالة شخصية ومزاج . يمسي التأليف تقريراً . انفجرت الثورة في اللحظة التي اصبحت فيها روسانيت أخيراً عشيقة فردريك في المأوى المخصص ، بورع ، لمدام آرنو . اندلعت الثورة هكذا تحت سمة الضعف والمذلة والفشل . لا يعبىء فردريك وروسانيت بما يجري في الشارع : « آه ! انهم يضربون احد البورجوازيين » قال فردريك بهدوء . . . يتهم فلوبير بالوقت نفسه عدم الاهمية الاناني الذي يرى الجنس البشري ينقضي دون خفقة قلب .

تتميز الموجة الثورية بشراستها . وتتصف الغزوة بالعنف والبذاءة . تبدأ بالصخب والزمجرة ، وتنتهي بفرح السفلة المسعور ، المقتحمة غرفة الملكة ، المتعدّية على مخادع الأميرات ، الملطخة ، المخربة ، المضرمة النار في كل شيء .

يسري الرعن كالعدوى : تستجيب البلاهة والسخافة للوحشية . ويصبح « نادي الذكاء » ، حيث يرشح فردريك نفسه ، ملتقى السياسيين الذي يسوده التصميم التافه والفظاظة . يرمز خطاب مواطن برشلونة الى لغو هذا الغيظ وهذه التخيلات . يبدو تشخيص فلوبير صارماً : تنضم الخيانة الى عدم الجدارة . لقد حكم على الثورة بالاخفاق بسبب قلة الرؤساء الاكفاء ، وانانية الأحزاب ومراءاة الذين يحيونها بطرف شفتيهم ـ ولا سيما البلاهة البشرية التي تشجعها الثورة وتخلص الى سحقها .

انها حماقة وضراوة . . ولكن . ليس حكم فلوبير وردة فعله بهذه السذاجة . يصبح من السهل إزاء جميع النصوص التي ذكرناها ، ذكر شواهد توحي ان فلوبير كان يعير اهتمامه للحمية الشاملة ، وانه يخال سمو اللحظة التاريخية الحاسمة ، ويقيّم حالتها المأسوية والقدسية . وخير مثال لعظمة الثورة هو وصف توقيف فردريك والقاء القبض عليه حين وصوله ليلاً من فونتنبلو .

انتصب تنين صامد على الحصان في ملتقى المفارق . كان الساعي يمر مسرعاً بين حينٍ وآخر ، ثم يسود الصمت من جديد . وكانت المدافع البعيدة تتدحرج برهبة على البلاط

وينقبض القلب لسماع هذه الضجة الغريبة ، المختلفة عن الأصوات المعتادة . وكأنها امتداد للصمت العميق ، المطلق ، ـ صمت رهيب ، قاتم . ويقترب رجال من الجنود يوجهون لهم كلمة ، ثم يتلاشون كالاشباح .

وينسجم هذا التردد بين الحقير والعظيم مع تصرفات فردريك المتقلبة . فهو شاهد عيان تارةً غير مبالٍ أو ساخطاً ، ومشدوهاً بالجموع ،مندفعاً باليأس الشعبي طوراً، ويغلي دمه في شرايينه ثائراً على انانيته ازاء الأحداث التي تجري في الشارع . وبالواقع يميل الى الضحايا كلما اطلقوا عليه النار ! وغالباً ما تتلخص تصرفات فردريك بهذه العبارات المجازية : كان الصخب الدائم يجعل الحشود تهتز . وفردريك لا يتحرك ، وسط التجمعات ، مفتوناً ومستمتعاً . ليست الجرحى التي تسقط والأموات المنتشرة جرحى واموتاً حقيقيين . وكأنه يشهد عرضاً فقط .

التباس الحب

يتحقق الالتباس والارتجاج على اصعدة عاطفية اخرى . يتطرق فلوبير الى موضوع الحب . يوحي الغلو في دقة التفاصيل الجزئية (القاسية غالباً) بالحاجات المتناقضة ، وجهود الأديب الحميمة . تؤدي العلاقات مع مدام آرنو بعد انقطاع دام ست عشرة سنة الى لقاء أخير تهيم عليه سمة الرثاء والندب . وكأنها شبحٌ يعود مع هبوط الظلام . يجري اللقاء في بادىء الأمر باطار من الصمت والعذوبة . ظل الاثنان لا يستطيعان الكلام مبتسمين . ثم روى كل منهما ماضيه للآخر وهما يسيران في عالم غريب ، كئيب . . . وكأنهما يتنزهان معاً على الأوراق الذابلة . ويضفي حوار الذكريات جواً من سكينة العالم الآخر . وتوهم حركاتهما وحديثهما بمرام الفن والحبور أيضاً . لم يأسف فردريك على شيء مطلقاً .

يجد هذا الاحساس بالاتحاد الصافي نفسه مشوباً باسلوب محادثتهما ، وتراكم الجمل العاطفية . أهي نية بكشف الوهم من جهة فلوبير؟ لاحظ فردريك بعد عودتهما من النزهة ، ان الشيب غزا رأس مدام آرنو (كأنها صدمة في الصميم) ، وخرّ على الأرض لكي لا يراها ، وباح لها بولعه وهيامه ، بالغاً النشوة

عن طريق كلماته . أهو خداع ؟ وهناك ما هو أسوأ . لقد ارتاب فردريك بأمر مدام آرنو ، وتوهم انها قَدمت اليه مستسلمةً . شعر بالرغبة حيال هذا الشكَ ، لكنه ما لبث ان ابتعد عنها خوفاً . كان ذعره من النفور من نفسه فيما بعد عائقاً آخر . أية ورطة سيقع فيها ! انها السخرية الأخيرة : مدام آرنو المعجبة من ارتباك فردريك (. . . استدار وأشعل سيجارة) ، عبرت عن ذهولها بجملة توضح كل خلاف في فِصل اللقاء . كم انتَ لطيف . ليس لي سواك ، ليس لي سواك .

أهي هزيمة الغنائية ؟ تستحق التفاصيل الساخرة في هذا الفصل الذكر . لكنها لا تمنع في كون حوِار الحب هذا من أجمل ما قيل في الأدب الفرنسي . حتى الأماكن العامة تحولت الى أماكن مثالية رمزية . واذا تكلم البطلان كما في الكتب ، فهذا يعني انهما يرويان « قصتهما » . يبدو خطاب الحب الكئيب هذا كنشيد للحرية أيضاً : لم يعد الوقت يسيطر على الشخصيات ، ولا يعنيها . لقد شرح ألبرت تيبوديه بمهارة كيف تدخل مدام آرنو في « مكانها الطبيعي » وهو « استراحة الماضي » : تستطيع الآن ان تتحكم في اهوائها « بدل أن تكون مُلكاً لها » . يصور تصريح حب فردريك الموجه ان المرأة التي لم تعد هي ذاتها ، رغبته المتصلبة في غبن ميوله . واذا انصرف أخيراً عن مدام آرنو ، فلكي لا يُذل من مثله الأعلى .

مدى تأثير فلوبير في التربية العاطفية .

ان الالتباس يبدو أساسياً على الصعيد الانشائي . لقد فلح فلوبير في التربية العاطفية في اتقان وسيلة سمحت له ان يكون أديباً بارزاً في عمله ، لانه ألقى بالكثير من عبئه على الانشاء (الاسلوب والنحوّ) سعيه في التدخل ، والتفسير . هناك بالطبع تدخلات صريحة ، اكثر مما نظن واكثر مما يظن فلوبير نفسه . انها وجهات نظر في بادىء الأمر ، وتقويمات وارآء عن الشخصيات . فالسيد دمبروز فطين كاليوناني ومجتهد . . . ودلمار ممثل فاشل ، سافل . ديلوريه من أصل وضيع . وغالباً ما يبدو فردريك نفسه محاكماً منحطاً . فهو متهمٌ بالجبن والرذيلة . ينقاد فلوبير معجباً بلابروير ، وراء شغفه بالتصاوير ، والحكم والأمثال . وينضم ميله الى التهذيب الأخلاقي الى شغفه بالتاريخ . فتارةً نجد انفسنا حيال الايجاز الأنيق المجدد العُرفي (. . . يبقى دوماً شيء من المغالطة التي انسكبت في الضمير. . .) وتنجلي القيمة الجوهرية طوراً ، التي يجللها عند مونتسكيو أو فولتير . يقوم القصاص في هذه الحالة بأي عمل ليتوارى خلف سطور صفحاته .

وهو عندما يمتنع عن كل شرح ورأي شخصي ، يصبح من السهل اظهار « استقلالية » شخصيات فلوبير . تتعاون الأقدار والمقارنات والتفاصيل الساحرةِ في خلق النظام الواعي ، المتحمل مسؤولياته . وهذا هو امتياز الروائي الذي لا مناص منه . غير ان فلوبير لا يبدو صادقاً في هذا النظام : فنحن لا نحظى لديه بوجود بلزاك الصريح الجليّ ، ولا بالتفكك الذي يصعب حلّه كما لديدرو ، وستندال أوجيد الذين يقيمون التساؤلات حول نوعية العلاقة بين الأديب وعمله الفني .

من عادة فلوبير استعمال ظرف الزمان والمكان مع حكمه على الشخصيات لان ذلك يبعد مسؤولية حكمه عليها . استقبلت مدام دمبروز فردريك : كانت جالسة على الأريكة الصغيرة ، تداعب خيوط الشاشة الصينية الحمراء ، لكي تظهر مزايا يديها ، بلا ريب . . وفي موضوع آخر كانت تحدث في وجه غريمتها ، تحسدها ربما على شبابها ونضارتها . . . تبقى هذه البلا ريب ، والربما الاتصال المرن بين الاديب وشخصياته ، ويبدو شرح المؤلف واضحاً من خلال بدعته الخيالية .

تستوجب هذه المرونة اتحاداً : فهذه الظاهرة ذات التصور المزدوج تضع القارىء مع الفنان وفي داخل شخصياته في آن معاً ، مزيلة بذلك كل مسافة بين الفاعل والمفعول . وعندما

يكتب فلوبير ان المدعوين عند آل دمبروز بوسعهم بيع فرنسا أو الجنس البشري لكي يضمنوا ثروتهم ويبعدوا اضطراباً ، أو ارتباكاً . . . انه يظهر غضبه هو ، لكن من الواضح ان هذا الحكم الذي اصدره فردريك ينمّ عن حقده وسخطه ايضاً . لا يسمح هذا التصاهر في الآراء بأية مسافة حقيقية ، رغم انه يخلق مسافة وهمية . ليست موضوعية فلوبير بالواقع إلا حالة دائمة من الانغماس . تغزو العناصر البيوغرافية (ذكريات ، مواقف ، تصرفات) القصة حتى ليبدو لنا من التفاهة ان نحاول توحيدها . تصور الموضوعية المستعادة لبعض الأفعال الماضية وجود الكاتب وغيابه .

ثم نعود الى الاسلوب الانشائي المألوف في مدام بوفاري . تسمح هذه الوسيلة الموضعية ، القائمة على اخفاء كل ضمير مستتر ، ويجعل الفنان يتنكر في قلب شخصيته . يستبدل الاديب نفسه الضمير المستتر بالضمير الظاهر الذي يجسد شخصياته والذي مهما حاول ان يتوارى ، يبرز رغم ذلك في وسط خلقه وإبداعه .

الزمن الدرامي

تتربع وسط هذا الابداع أيضاً صفةٌ درامية مميزة : انها غياب الدراما . تعترض الحقيقة ، كفكرة ، وتناقض الحماس البطولي . ان التجربة هي التي تسيطر في قصة التربية العاطفية - أو على الاقل الوهم الأدبي لهذه التجربة : لا صراع ، لا هزيمة مجيدة ، بل خضوع وامتثال للزمن المنتصر الظافر . فالأحداث والدراما قليلة : ثم ان القصة تمتد على مدة طويلة من الزمن . كان فلوبير أول من تأكد من ذلك . غير انه لا يعتبره غيباً أو نقصاً ، تنبع مأساة هذا الكتاب من غياب المأساة ، انها مأساة الزمان ، في الدرجة الأولى .

انها الشيخوخة ، الرجوع الى الطفولة ، الزوال : يطابق سير القصة هواجس الموت والمرض . ولا تكفّ مخيلة فلوبير عن طوافها حول ما تقدمه الحياة من « مزمن » ، في المعنى المزدوج للفظة وهو : الحنين وعلم الأمراض . لا يهب الافراط الوهمي الحياةَ ، بل على العكس ، انه ينقض الارادة قبل ان تنفذ قوتها . من هنا ينبع الارهاق المبكر الذي يتصدر كل التصرفات

وكل الميول : . . . وكانوا كئيبين كما بعد الافراط الجسيم . أو أيضاً : . . . أمست أخيراً هذه الاشياء التي حلم بها ، غايةً في الدقة ، وأحزنته كأنه فقدها .

ليست القصة مأساة الزمن ، بل هي قصيدة الزمن ، والذكرى خاصة . كان فلوبير حساساً منذ حداثته الى استحالة الذاكرة . ان الذكرى لشيء جميل ، كأنها رغبة نتحسّر عليها تقريباً . يشترك اغراء الحزن في هذه الجملة الموجهة الى ارنست، شوفاليه (كان فلوبير في العشرين من عمره !) مع فكرة البقاء الروحي . تكتسب الذكرى لنفسها لاحقاً قيمةً روحية تقريباً : . . . كانت الأيام السالفة تبدأ بالاهتزاز رويداً في موجة براقة . لكن العنصر الرثائي بحق هو الذي يغلب في هذه الغنائية الحينية . ينبعث الحزن الخاص من حادثة فونتنبلو التي لم تكن مجرد تخيل سطحي ، بل تأمل للبؤس الأبدي : يبرز الماضي التاريخي بعبق الأجيال ، الخامدة ، المحزنة كعطر المومياء . . . ليست فكرة الضياع لدى فلوبير مرتبطة برغبة التطيب بالصدفة .

وفلوبير ، بلا ريب ، هو الأول بين الروائيين العظماء ، الذي أدرك ان القصة هي بالاساس تجربة عبر الزمن . ولذلك تدور مخيلته لا على الأحداث ، بل على المدى الذي بينها . وما يستميل

فلوبير ليست الأزمة ، بل ما يجري بين الأزمات ، أو بالأحرى ، ما يجري عِوضاً عنها . ليس من المستغرب ان تكون هيئة القصة هذه هي التي يقدّرها بروست : الحفر ، تغييرات السرعة ، والتغيرات الوزنية . وعلاقة « الأنا » بالغير نادراً ما تكون جيدة لدى فلوبير وبروست أيضاً . لقد توقع فردريك اختلاجات فرح . . غير ان هدوء قلبه أذهله . هذا التنافر هو من صميم العمل الفني . نوّه فلوبير في تصاميمه : لقد مرّ وقت اللقاء . . انها تحبه في حين لم يعد يحبها هو فيه . . .

لا تُعتبر التربية العاطفية لهذا السبب ، عملاً قصصياً : انها عبارة عن كتل ، ومجموعات متكاملة نوعاً ما . ليست التجربة وعلم النفس حقائق نستطيع ان نجردها ونحللها . يقترح الأديب واقعاً كثيفاً ينفي كل احتمال تصور ثابت : فهي تمثل عدا عناصرها البيوغرافية ، حالةً نفسية ونظام فكري يدفعنا فلوبير اليها .

التوق الى اللامتناهي
« الحجرة السرّية »

ليست المسافة بين الانحطاط والحماس بعيدة لدى فلوبير : غالباً ما يتفق اليأس والوجد ، ولذا لم تكن صورة القديس ـ القديس الخامل ، المرهق ، السخيف أيضاً ـ ان تثقل مخيلته في ظل القرائن المتعددة . لقد عاش فلوبير مع القديس انطونيوس اكثر من اي واحدٍ من أبطاله . لان تجارب النفس تستلزم بالضرورة منطق الروحانية واليأس . فنحن بالنهاية بصدد بوفارية نظرية .

لقد صدق بودلير بقوله ان تجربة القديس انطونيوس التي لم يطالع منها الا مقتطفات قليلة نُشرت عام ١٨٥٦ ، هي حجرة فلوبير النفسية « السرية » . بغزارتها اولاً : لم يكتب فلوبير بعزم وثبات الا عندما يهتّم بقديسه . ان الحرارة تستحثني ولقد مضى زمن بعيد لم أشعر به بهذا العزم والنشاط . اني أمضي أوقاتي والنوافذ مغلقة ، والستائر مسدلة ، بدون قميص بلباس نجار . اني أتعب وأكد ! هذا عظيم . ويفسرّ هذا الحماس والهمة جزئياً دوام التكوين والعزم الثابت : . . . انه شيء يثقل

ضميري ولن أنعم بالراحة الا عندما اتخلص من هذا الهاجس .

انه عمل حياة كاملة ـ بدأت التجربة الأولى عام ١٨٤٨ ، الثانية عام ١٨٥٦ ، ونُشرت الأخيرة عام ١٨٧٤ ، انه قالب وضع فيه فلوبير كثيراً من ذاته : مطالعته لغوتي ، بايرون ، ذكرياته عن مسرح الدمى ، ولوحات بوشر وبروغل ، مخاوفه ورغبته في ارواء غليله ، انها بالفعل موسوعة علمية ، وعمل فني يجمع شتى الرؤى والأشكال .

ان فكرة القصة ترجع الى ما قبل عام ١٨٤٨ . منذ ١٨٣٨ ، في رقصة الأموات وخاصة في سماره (١٨٣٩) ، نقّب فلوبير عن عناصر ومميزات ومواضيع التجربة : المواضيع هي : صور الشيطان والناسك، مذهب الانكار والالحاد ، المعرفة . والتراكيب هي : الحوار الدراماتيكي ، النثر الموزون ، الصور الغريبة . لم تكن مسألة نمط أدبي ، بل شكل اساسي . من هنا ينبع اصراره على المهنة ، ودوام مناهجه وموجباته . ما من شيء يحط من عزيمته ويثنيها . غير ان اصدقاءه لويس بويه ومكسيم دو كامب عملا المستحيل لاقناعه على التخلي عن هذا المشروع عندما دعاهما ليقرأ على مسامعهما التجربة الأولى عام ١٨٤٩ .

ان لم نتكلم عن الشكل والهيئة ، نستطيع على الأقل الكلام عن اشكال المخيلة الرومنطيقية . ان قصة تجربة القديس

انطونيوس خلاصة البواعث الحقيقية ، لا تترك مجالاً للشك في ابداع فلوبير الفني الموروث . نجد فيها خاصة تزاوج الغنائية والسخرية ـ السخرية كما يفهمها بودلير ، انه صدىً للألحان الشاذة الشائعة في تلك الحقبة يحاول تدوين جميع الرواسم : الاحتداد ، العنف ، الغزل المراهق ، الضجر ، هو ايضاً بمفهوم فلوبير ، ارتكاب الجريمة « بعيداً عن نظر الله » ، الانزواء الذي يؤدي به الى السقوط مرهقاً ، الكآبة والعَجز .

ظهرت من هنا الرغبة في الهروب : يتأمل القديس الطيور المهاجرة والسفن المبحرة بعين حاسدة . ويقابل هذه الرغبة بالابتعاد بالمدى والزمن حاجةٌ في الصراع مع ثقل الملل . يذكر ابو لونيوس أجواءً لذيذة حيث يتضخم فيها الزمن والمكان بافراط : ستلاحظ ، وانت ترقد على أزهار الربيع ، الحرذون الذي يستيقظ كل قرن مرة : . . ويدعوه الى مرافقته في مزاره الى الشمال : . . . ستتسع آفاق نفسك . . . يؤدي عدم قناعة فلوبير الذي يحثه هو وشخصياته الى مراد مكان أفضل ، وابتغاء تغيير ذاته ، الى التفكير بمذهب الحلول .

كل شيء يذوب ويمتزج ، يكفل الدوران واستحالة الصور عدم الثبوت ، والزوال الدائم . لا يجمع فلوبير معطيات التطور اللاهوتي ، ويحاول التوفيق بين المذاهب المتناقضة بالصدفة أو

بالفضول العلمي . وإذا اتخذ عمله مسلك زوال الآلهة ، واذا انكبّ بشغف على مراجعة الأساطير المتعلقة بمصير الانسان بعد موته ، ورؤيا القديسين ، فهذا يعني ان قصة تجربة القديس انطونيوس تمثل بالنسبة اليه قصيدة اضمحلال وتلاشي . لقد فقد هرقل بأسه وشهامته ، لم يعد خطّاف نبتون يحرك عواصفاً . وهذا ما حدث لجميع الآلهة وكل المعتقدات . انها دعوى الثقافة التي تُطرح هنا بعيداً عن تكذيب الخرافة التي تعني الرجوع الدائم الى العدم . انها الديانة المقارنة ، والدراسات التي تحاول التوفيق بين المذاهب وفكرة التطور اللاهوتي : كم من جهود ذهنية لعصر علمي ، عصر تشكك ويأس .

ان الرغبة بالضلال والبشاعة هي الوجه الآخر للثقة بالعلم . يكتشف بذلك القرن التاسع عشر المخلوقات الغريبة الممسوخة . يعجب فلوبير بتلك المخلوقات المتوحشة التي تمثل بالطبيعة وبالمخيلة خرقاً للقانون وتوحي بالحقيقة العميقة بفضل ظاهرة التصدع . يحدث كل شيء وكأن الدميم يرمي الى خدمة اثبات مبدأ التوحيد . لقد فُتن فلوبير الشاب بغرابة وقبح اشكال لوحة بريفل . تبعث الصور الغريبة الحزينة الاعجاب والقلق في نفسه . لانه يرى فيها شيئاً آخراً غير السخرية : لانه يخطو على منوال ساد ، ويدرك مثله ان القباحة هي الشيء الخارق ، الفريد . يطري تفوق القبح والتلف غطرسة فلوبير الفنية . ألا

يعني التوق الى الاختباط والهدل الرغبةَ في السمو والرفقة ؟ يظل فلوبير معتقداً أنه ميل الى السمو .

ام انه تناقض رومنطقي ؟ لا غلو في قولنا ان انفجار القيّم والأنظمة بكثير من مفكري العصر ، يخلق حنيناً الى الوحدة الاساسية الخفية . ينسجم الايحاء بالمخيلة لعالم واهم مع التوتر بين الاحساس بالمستحيل وترقب سرّ يعزّمه . يصبح تزاوج السماجة ضماناً لعلاقة سرية مع الطبيعة . لقد عانى المذهب الرومنطيقي مأساة هذا التنافر ، مقابلاً اليأس في الرغبات السامية في النفوس المتشابهة وحتى في الأعمال المتشابهة .

مناقضات الرومنطيقية

تتطرق تجربة القديس انطونيوس الى مناقضات المذهب الرومنطيقي الجوهرية . واذا كانت المراحل المتعددة تصلح كنقطة انطلاق للاجتهاد التشخيصي للكاتب (. . . اني أجمع في هواي كل ما يروق لي ، وما سيروق لي ، الحسرة ، الامل الرغبة والذكرى) ، فانها تلقي الضوء أيضاً على اشكال المخيلة التي تتجاوز حالته الشخصية . تبرز اربعة مواضيع هامة في الرومنطيقية ومناقضاتها : العزلة التي تُعتبر كعذاب وألم أو كامتياز وكخلاص ، المعرفة التي تعرض نفسها كمبدأ فرح وزهو ، أو كمرض ولعنة ، الزمن الذي نشعر به كمتحركات للمستقبل أو كمبدأ للتلف ، الطبيعة التي نخضع لها كقوة ضاغتة ،أو نهواها لانها منبع التناسق السريّ و العهد في الاتحاد .

يدور موضوع التجربة حول مأساة النسك . انه موضوع ألِفه فلوبير : فقد كانت الخلوة الرهبانية واحدةً من ميوله الثابتة . اني افضل الباطل ، والزاهد المتخيّل . وعندما يتساءل عن أفضل ما لديه ، يأتي الجواب طبيعياً : كل ما هو رهباني ، اكيد لديّ

ومفضّل . لقد قاسى انطونيوس من تناقض زهـده ، ولمس هذا التناقض بقدر ما يدفعه الرعب وايمانه المزيف بحبور الزهـد . ادرك فلوبير أيضاً هذا التناقض منذ زمن طويل . كان يلح منذ اعماله في فترة المراهقة وخاصة منذ تأليفه قصة تشرين الثاني ، على خطيئة الفخر في العزلة ، على أخطار الوحدة ، على العلاقة بين التلذذ الفردي وملذات الفكر ، وجنون المخيلـة الواهـن . يتوق قديسه الى الخلاص : نعم ! نعم ! ان فكرتي تتخبط لكي تتحرر من أسرها . ويبدو لي اني سأتوصل الى ذلك اذا جمعت قواي . أشعر بنفسي احياناً منطلقاً برهة . ثم ما ألبث ان أقع . انها علاقة نادرة ، غالباً ما نوّه عنها فلوبير في افراط المخيلـة في التلذذ الذاتي ومبدأ الفكر والادراك . يندفع الناسـك الى هذه المراءاة الخلاقة ، ويعلن هيلاريون بمنطق وفصاحة الشيطـان : ايها الخبيث الذي ينغمس في الوحدة لكي يتمتـع اكثـر بفيض شهواته ! انك تتخلى عن اللحوم والنبيذ والرقيق والعزة ، وكـم تترك مخيلتك تقـدم لك الولائـم والعطـور والنسـاء العـاريات والحشود المُصفقة ! ليست عفتك سوى فساد . يبدو ان فلوبـير يوجه هذه التهمة ضد ذاته .

ليس الاحتراس من حب اللذات السهلـة هو المقصـود . لم يظهـر هيلاريون الى انطـونيوس متجلياً ، ساطعـاً وعـظيماً بالصدفة . ان مملكتي هي الكون الشاسع . ليس لرغبتي حدود .

يُسَمي هذا الشيطان المعرفة ، ويَعْد هذا النهم بالاطلاع باحساسات لذيذة : . . . ستشعر بعظمة فرحك ، بعد ان تكتشف العالم ، في توسع المدى . انه حماس الفكر مرتبطٌ بحماس الحواس : كان فلوبير يجمع بين العشق والسلوك العلمي . أريد ان أحيط بكل علمٍ وان ألجَ الى داخل نواة العالم . يلتزم البحثُ عن الرفعة بواسطة المعرفة شيمةً لذيذة . تكمن اللذة المطلقة بعيداً عن كل الملذات ! . . . عانق الطبيعة بكل شهوات كيانك ، وتمرّغ على صدرها الشاسع بحب . تنسجم النصيحة في ارتكاب المنكر مع ميول القديس « الذهنية » . ليتني استطيع ان اخترق المادة واحضن الفكرة واتبع تطورات الحياة وأفهم الانسان . . .

وخلاصة القول ، ان الرغبة اللامتناهية ليست سوى الرغبة في اللامتناهي . غير ان الفرح الموعود أو حتى المحسوس ، سرعان ما يتخلى عن دوره فاسحاً المجال أمام اليأس . من هنا تنشأ الصور العديدة للتصعيد ، المتبعة دون مناص بصور الهول والسقوط . كفى : كفى : اني مذعور ! سأقع في الهاوية . وتأتي اسطورة إبكار تستكمل أساطير بروميته وفوست . ترتبط المعرفة والموت في شكل آخر من التجربة : التوق الى التوصل للعالم الآخر بالتلاشي والابادة . أليست عشيقات بودلير هي أيضاً « باحثات عن العالم الآخر الأزلي » ؟ تذكر الدعوة الى

الموت في تجربة عام ١٨٤٩ بخاتمة قصيدة « الرحلة » : انغماس في قعر الهاوية وبحث عن المجهول والجديد . اذا أردتَ العدم ، تعالى . اذا اردت الغبطة الأبدية ، تعالى ! ظلمات أو نور ، ملاشاة أو وجد ، مهما كان مجهولاً . . . فلنذهب ، فلننطلق . . .

ينسجم الهروب الرومنطيقي دوماً مع فكرة الزمن المأساوية . لقد شعر فلوبير بهذه العلاقة المتبادلة بين الزمان والمدى . كان يلاحظ من مراهقته تباين الأوقات : يفسر هذا الاضطراب تعلقه بالتاريخ ـ لكنه تاريخ يبدو نتيجة للتحنيط والتحويل . وباستطاعة صورة الآلهة المصرية ، مثل ايزيس ان تكون رمزاً لهذا التاريخ . . يا مصر ! يا مصر ! لقد تلطخت أكتاف آلهتك الجامدة بروث الطيور ، ونثرت الريح التي تمر عبر الصحراء رفات امواتك ! واذا استطعنا ادراك علم الحركات ، كما يفهمه فلوبير ، بالنسبة للتطور البيولوجي واللاهوتي والذي يمسي تافهاً بوهنِ الحوادث المتزايد : التجديد الشاق لتدرج الانحطاط والزوال . هذه هي أمثولة هلاريون : غير ان الحياة تضنى ، والاشكال تَسمل .

تنمو المناقضات وتتجسد في ملاحظات على الطبيعة . يلعب فلوبير هنا في « حجرته السرية » دراما من اساس الرومنطيقية .

تبـرز من ناحية فكرة الطبيعـة الـودودة والمحبـة ، ومـن ناحية أخرى ، يبرز الاعتقاد انها ضاغنة وغير مبالية بالآم الانسـان . يجب أن نقرأ صفحات التجربة في كل مراحلها ، على ضوء هذه المخالفة الأساسية ، التي يرمز اليها روسو وساد . مما لا شك فيه ان فلوبير قد شعر بالرغبة في مشاركة تحركات الطبيعة : ميله الى الطيش ، وتبديد الفكر ، والذوبان والاختلاط . أكانت مطالعته لسبينوزا ذات نفع وفائدة له ؟ لقد أهدى فلوبير النص الأخير من تجاربه الى ذكرى سبينوزا وذكر فيها « دروساً » أخذها عنه . تلّح هذه الدروس على وحدة وخلود الجوهر على استحالة تجريد المبدأ الآلهي من العالم الذي يتجسد فيه دوماً وفي كل مكان . تبطل هذه النظرية التـي تزيل كل مسافـة بـين الفاعـل والمفعـول ، الفوارق وتتوق أيضاً ـ هذا ما يبدو في العلاقة بين منهج فلوبير وموضوع البوفارية ـ الى المزج بين الواقع والخيال . وآخر امنيات القديس ان : يصبح مادةً . أهذه الهمة من العبـادة هي فعـلاً نداء فرح ؟

يبغي انطونيوس بالواقع ان يملك أجنحةً ، ويتمنى ان يتجزأ ، ويتكاثر ، ويتلاشى لكي يصبح شيئاً من عند الله . يرجع هذا المراد الى تأويل متباينـة : نوّه فلوبـير الى ادمـون دو غونـكور « بانهزام القـديس النهائـي » . ويعـود هذا الانهـزام الى الخلية العلمية . يتأمـل انطـونيوس في الخاتمـة ارتجـاج كتـل الخلية

الدقيقة . لكن لماذا يستعمل عبارة انهزام ؟ انه لمن الغريب ان يكون الشيطان استاذ سبينوزا ، البارز في التجارب الثلاث .

أينمّ مذهب الحلول هنا الى صفة الهرم والتخريب ؟ اننا مرغمون على تصديقه : يظهر الميل في تجربة عام ١٨٤٩ في الولوج الى المادة بصورة العلم الاستهزائية ، المطرية على الكبرياء بعبارات خداعة . يخدم هذا المذهب نظرية فلوبير التشاؤمية . ويستلزم رفض سفر التكوين مذهباً مادياً ظافراً وآلهاً غير مبالٍ . مما لا ريب فيه ان البؤس لا يبالي بالله ، لانه يشمل الكون . يذهب سبينوزا الى أبعد من ذلك ، الى الالحاد : ليس هناك هدف أو غاية . يؤكد الشيطان ، معتمداً على هذه الحكمة ، تفاهة الصلاة وبطلانها ، مبرزاً بذلك الناحية الساخرة في آخر جملة من النص : يصور انطونيوس اشارة الصليب ثم يعود الى الصلاة . هذا اللجوء الى الحركة اليدوية هو بالفعل خاتمة الروايات الثلاث .

أهي هزيمة أم غلبة ؟ لا تكمن المعضلة هنا . يجسد قديس فلوبير صراعاً هو بالأساس صراع الفنان في الفترة الرومنطَيقية : الهزيمة هي فدية النوز . يحن الفنان الحزين والفخور من التناقض الأساسي ، الى فن يكون مرآة الطبيعة ، ويتوق الى التوفيق المستحيل بين اللغة والواقع ، يجعله فخره يتخيّل عظمة

فن يكون مضاداً للطبيعة ، ولغة تكون ظاهرةً مستقلة ، وعبارة جمالية تكون ، بالتحديد ، شكلاً للاحتجاج والتمرد . اذا رضي انطونيوس باضطرابه حيال اللامبالاة وتناسل الطبيعة الأحمق الواهب بسخاء أنواعاً لا متناهية من الحيوانات . . . هناك من يضع ، وآخرون يفترسون بعضهم البعض . . . لان مبادىء التكاثر والزوال تثير مشكلة الشكل : . . . لماذا تتنوع الأشكال ؟

لماذا كل ذلك ؟

تعود تجربة أنطونيوس وفلوبير المأساوية الى نظرية العوارض : هناك حل للبقاء بين كل الظواهر . انها نظرية إلهام سافر وغريب . يرفض التصدع بين الظواهر أن يكون فائضاً ، ويرمز تزاوج أبو الهول والخميرة المستحيل الى هذه الأبهة : . . . لن تذيب صوّاني ، يؤكد أبو الهول ، لن تمسك بي . . . تنبح الخميرة ذو ذيل التنين . يعكس هذا التنافر الأبدي ، على صعيد بحث الأديب الشخصي متطلبات الحقيقة والخيال المتنافية . تبرز المساعي الباطلة للتزاوج استحالةَ توحيد تكاثر الظواهر الأزلي في جوهر متجانس بليغ ، من الناحية النظرية . وتظهر تجربة القديس انطونيوس كتمرين للمنقطع المؤدي الى « قرف » وجودي . يتمنى انطونيوس ان تتوحد المادة ، لكن « الأشكال » ترفض هذه الوحدة .

غير انه على الصعيد الأدبي ـ ويؤكد فلوبير عى تقدم الفن على الطبيعة ـ هناك انسجام بين المعبِر والمعبَر عنه . تتآزر الوسائل المتنوعة : منهج التجزؤ،التبذير ، الاختلاط واستحالة الصور .

تبرز التجربة كتعاقب أجزاء ، يذكر فلوبير نصب الصقلات الدرامي التي تتخذ شكل دلائل مسرحية ومناجاة وحوار ولوحات تبرز وتختفي بسرعة جنونية . نستطيع ان نتوقع خاتمة القصة : خطر ببال فلوبير في البدء ان يعطيها شكل قصيدة درامية . غير انه لم يكن ميالاً الى الاسلوب المسرحي . هذا قول ايحائي . ما أقبح طريقة الكتاب التي تلائم المشهد ! انه تأجيل وتساؤلات ومراجعات تعطى بسخاء . . . وكل ذلك قبيح جداً في حد ذاته .

غير ان هذه الطريقة البشعة تؤدي الى انكار « نظام » الأدب ، أي تمسي مجازاً لمبادىء التجزيء والاختلاط . يذكرنا جوّ الاحتفال الشعبي ومشاهدهُ المتوافقة وصراخ عارضيه ، ونداء جائليه (ادخل عندنا لتنهل من الخلود !) ، بمعرض القديس رومان في روان ، حيث شاهد غوستاف ، الشاب لغز القديس انطونيوس . يستلزم جو هذا المعرض الجسدي والفلسفي أيضاً الشغف بالجدول وحب بالاطلاع الموسوعي ، حيث يتراكم كل شيء دون أي ارتباط وانسجام .

لا يمثل الاسراع الدوام والتناسق . فالصور تتلاحق ، تذوب ثم تتلاشى وتختفي . وسرعتها في ازدياد مطرد ، لانها تتوالى بطريقه غريبة . تتوقف أحياناً ، ثم تذبل تدريجياً ، وتضمحل ،

او تمضي وتأتي غيرها في الحال . يسبب عدم استقرار الاشياء والأفكار وتحولاتها عند القارىء العصري تأثيراً سينمائياً : اننا ننتقل من الأحاديث الى الأحلام ، من الوعي الى اللاوعي ، مع ابداع المخرج في تحويل الصور .

ان مبدأ استحالة الصور جوهري لدى فلوبير . ينتج عنه تتابع تشريحات فريدة . ولا يكشف مزيج الجوارح والأجساد المتباينة الضارية والاعضاء غير المتعلقة بالوظائف ، أي لغز يختص بالمخلوقات . لقد جسدت ملكة سبأ كل الهيئات الممكنة وجعلت من نفسها سلة ألغاز وأسرار ، ثم ما لبثت ان اختفت بدورها . تتلخص رسالتها في شهقة مرتعشة . تندمج رؤياها واختفاؤها في سياق النوايا والتحولات السيريالية . فالمادة تتغير . تمسي النخلة الهرمة ، على حافة الصخرة ، بأغصانها الصفراء ، صدر امرأة منحنية نحو الهاوية ، وشعرها الطويل يتأرجح . أو الاحياء الشاعري القلق للطبيعة الساكنة في بدء الجزء الثاني من التجربة الأخيرة : فاض النبيذ ، واختلجت الأسماكَ ، وغلى الدم في الأطباق ، وتقدّم لبّ الثمار كشفاه عاشقة .

تحدث هذه الرؤى اضمارات رمزية للأحلام تنطلق بانطونيوس الى الاسكندرية : أقفرت الشوارع فجأة . . . - وفجأة . . . شاهد انطونيوس خطوطاً سوداء عريضة . . . - ثم تاهَ بين المساكن المتتالية . - . . . . وفي الحال ، تجاذبوا أطراف

الحديث . يتهم بول فاليري فلوبير انـه فقـد شعـور الجملـة ، وافتقر الى موضوع جميل وعظيم في شروده في « لحظات واجزاء متنوعة » . غير اننا نستغرب كون فاليري تجاهـل ـ هذا التقسيم الذي ينسجم مع البحث الأساسي للعمل الفني : الرعب حيال عدم الاتصال وغياب الهيئة . ما ينَفك الافـراط في الأشـكال ، وأبـراز الظواهـر المتنافـرة في ارتبـاك القـديس : . . . كم هي متعددة ! قال هاتفاً مرهقاً من المشهد ، في تجربة عام ١٨٤٩ . انها لكمية هائلة ! ماذا يريدون ؟ ـ انه صدى التجربة الأخيرة . تشرح الزعانف في تجربة سنة ١٨٤٩ : . . انىنا نتكاثر كالقمل على ظهر متسول . يُذعر البحارة الوحشيون انطونيوس . يبـدو هذا الاسراف المتخبط كصنيع آله يهذي .

تبرز استحالة الوجود وعدم امكانه بوضوح من هذه الفوضى السخية وتضخم المخلوقات . تلخص احدى الآلهة المتعددة هذا اليأس : . . . ان تكاثر الاشكال فيما بينها ، لا يولد الوجود ، ويحمل انطونيوس هذا اليأس على عاتقه : لماذا كل ذلك ؟ انها لأغرب الأشياء ! انها لأغرب الاشياء ! انه شعور بالزيادة التامة وعدم الفائدة : تُعرّض الأشكال بالجملة أفكار النظام والخلق الى الخطر . لقد سئمتُ الشكل . غير ان هذا السـأم يفسر تصرفـاً مخالفاً . يصبح الفن مراهنة هامة ، والتحدي الـوحيد الممـكن للخلق والتكوين .

عوارض وارتعاش الجسد

تظهر اراء فلوبير متقاربة من رؤيا المحال الوجودي . هو أيضاً يتوق الى ازالة اعتبار الانسان المسيحي بقدر ما يبدو الرجل مذنباً .

من الاثارة ، ان ندرج فلوبير في تيار عصري ، ونشرحه بهجرة التيارات التقليدية وتصدعها ، وبرؤيا الايمان المتصنع وجمال الجيل الزائل . تعكس تجربة القديس انطونيوس حاسة وجودية بعيدة عن التصنع . ويتساءل انطونيوس مضطرباً ما الغاية من كل ذلك ؟ فيجيب الشيطان : ليس هناك مأرب ! تعرض هذه الاجابة المخيفة العمل الى حالة من الهزيمة المؤبدة . لذا تسعى صور الموت والمنكر المجازية في البحث معاً عن تفكك المادة وتبدد بذورها . ونداء الموت هو أقسى النداءات : اجعل فسادي خصيباً ! ونقع هنا على كراهية الجسد المألوفة لدى فلوبير .

لقد صرح فلوبير مراراً بوجود علاقة طفيلية بينه وبين تجربته . لقد كنت انا نفسي في القديس انطونيوس ، وشعرت حتى أني

القديس انطونيوس . لقد وُجدت التجربة لي وليس للقارىء . ان العلاقة بين دائه وكتابه لمذهلة فعلاً . لقد زعم انه يكتب ليثير الهادئين . غير انه يقاسي من هذا التحريض الشخصي . كان داء أعصابي زبد هذا الهزل العقلي . وكانت كل أزمة كنوع من سيلان الوهن ، تتبعثر مئات الآلاف من الصور هدراً لقوى العقل المؤثرة ، كسهم ناري ان العلاقة بين هجوم الصور التي يكابر منها أنطونيوس وداء فلوبير العصبي الذي بدأ عام ١٨٤٤ واضحةٌ تماماً . سأنتقم يوماً ما بابرازها في قصة . لكن لم يخفني هذا الموضوع ، ويجب أن اتريث من حيث الناحية الصحيّة . . .

مما لا شك فيه ، ان الذعر من السقم ، كالذعر من الشر المقدس ، يقضي بكلف الحواس والاشمئزاز الجسدي . ومع ذلك ، فالحجر الذي يتطلبه الداء أو يسمح به يتحول بسهولة الى انفراد نفسي يرضي حاجيات الزهد الرهباني ، ويزيد من الرغبة بالملذات . يوضح الانزواء والزهد واغواء النفس بطريقة واعية أو لا واعية لماذا تتخذ شخصية فلوبير هيئةَ القديس .

يقارب الهول حيال دوران التكاثر والاضمحلال الطبيعي ، وعدم الوثوق بالحياة ، فلوبير من تشاؤم مسيحي . لقد توصل ان يكتب للويز كوله : . . . لا يجب ان نفكر ابداً بالسعادة . . .

فان فكرة الفردوس هي بالأصل جهنمية أكثر من الجحيم نفسه . وعبّر بوضوح أكثر عن موقفه المجدف حيال الحياة : اني كاثوليكي ، غير اني لا أقصد الكنائس .

مراسلته تزخر باللعنات عى عبودية الجسد ، وقباحة الوجود . نشعر أحياناً برغبة في تعذيب أنفسنا ، وبغض جسدنا . . . لكننا نسمع أصداءً قوية في تجربة القديس انطونيوس : مجازية ترمز الى الضغينة المفرطة للجسد . ترضي هذه الابتداعات انطونيوس : الخوف من الجسد ، أليس كذلك ؟ نحن نتهرب منه مثلك ، ونتقشف ، ونلعنه . انه حقير . . . ألا يرهقك هذا الجسد الذي يثقل نفسك ويلويها كأنها في سجن مظلم ضيق ؟ دمرّ جسدك اذن . . . انه دعاء للهدم ، وتشجيع على الانتحار : يظهر العنف والميل للاستشهاد كوسائل عظيمة لبلوغ السلام . سأهجر نزل جسدي القذر المبني من اللحم ، المحمرّ من الدم ، المكسو ببشرة قبيحة ، المدنس الملطخ ، ـ ولمكافأتي ، سأرقد في أعماق المطلق ، في الابادة . تبدو ممارسة الجنس نفسها في النهاية كاغماءة من اللحم اللدن . تعبر العلاقة القائمة بين السادية والميل الى الانتحار والاستشهاد بوضوح في الفقرات الكثيرة حيث يؤدي الافراط (الجنسي خاصة) الى التدمير الذاتي المنقذ . ان فينوس عظيمة لانها تقهر الجسد : اغرق جسدك بما يطلبه . حاول ابادته بالافراط . تخاطب الاصوات التي تحثه على القتل

(ستنحرهم ، هيا ، ستنحرهم) الآن القديس جوليان : يجب القول ان القديس انطونيوس لا يحرم نفسه ، انه يرغب بالعثور على اعدائه : . . . قبل ان يقتلهم ، يشتمهم ، يبقر بطونهم ، ينحرهم ، يجرّ الشيوخ من لحاهم ، يسحق الأطفال ، ينكل بالجرحى ، ويفجر الدم في الاسكندرية التي يعيشها في كابوسه . يصل الدم حتى ركب انطونيوس فيتخبط فيه ، ويرشف القطيرات على شفافهه ويختلج فرحاً اذا احس به على جوارحه ، تحت سترته ، المغمسة به . تمتزج هذه الآلام التي يسببها للآخرين ، وهذه اللذة في الجو ، مع الرغبة بعقاب النفس والسرور في التقشف . صفرّي أيتها الأقدة ، إنهشن جسدي ! أريد أن تتناثر قطرات دمي الى النجوم ، وتحطم ضلوعي ، وتتعرى شراييني ! تتجلى الماسوشية بوضوح في تخيله انه حقيرٌ بالقرب من امرأة عارية تجُلد حتى الموت ، وتنتهي بالتدنيس الذاتي : . . . لكن سرعان ما تسري بي قشعريرة . يا له من عذاب ! يا لها من لذة ! كأنها لثمات : اني أنازع ! لا غرو على هذا الصعيد ان تمدح هذه المذاهب الملحدة زوال الجسد ، وتشمل هذه المشورات الرافضة الحاد فلوبير الكبير الذي اشتكى منه جيد جين رثى « تجديفه فلوبير الدائم » للحياة . كان فلوبير يعي تماماً طبيعة هذا الالحاد ، وطبيعة رفض شروط الحياة بتجاوز الذات (الحاجة الى لذة تتعدى البشرية) ، او الانتحار الذي

يؤلف عنصر الأساس في البوفارية .

تتطلب البوفارية توق النفس والحواس الى العلويات مظهرةً بالحال التقارب الحميم لشخصيات متعددة كإمّا ، انطونيوس ، القديس جوليان ، بوفار وبكوشه . انها الرغبة في العظمة والهاجس في عدم الوجود : يلخصُ انطونيوس في شخصه هذا الدأب المزدوج . ان ضميري يتفجّر تحت ضغط تمدد العدم . يعاني فلوبير بالواقع من مأساة الضمير ان لم نقل مأساة العقل . لذلك نرى فلوبير بعد اندفاعه وراء الملذات ، منقاداً وراء الغباوة . وتبشر التجربة ببوفار وبكوشه من عدة نواحٍ : انها ليست رغبة بالتجربة ، بل رغبة بالمعرفة الملحة الرهيبة . يزعم فاليري ان فلوبير « فقد الفكرة في علم وفن الحركات » في التجربة ، ويأسف « للمعلومات العظيمة المتدفقة بلا نظام » وأظهر ميشال فوكو المكان الحقيقي للتجربة : انه الكتاب .

يوعز الشيطان ان وراء كل تجربة وكل معرفة لا يكمن « شيء » . ويعبر عن اضطراب البشرية العصرية الدائم . يمكن ان يكون التبحّر بالعلم محتوماً : ألا يوجد انكار ونفي في وسط كل معرفة وعلم ؟

يلقي فلوبير باللوم ، من خلال صراع شيطان التجربة والمعرفة ، على تكبّر المجتمع الذي يقدس التكاثر . تلتقي

البلاهة والسذاجة والرغبة بالمطلق في هذا الصراع حيث يكون افراط الدم مبدأ للفساد ، وحيث الحنين الى العظمة يبدو كضعف موروث . من هنا تبرز مغامرات « القديس » في قصة فلوبير : انه يحتل المركز الرئيسي باحثاً عن الأفضل بدهاء ولباقة . يدرك فلوبير ذلك . فبعد أن أتم تجربة القديس انطونيوس شرع بتأليف كتاب يتناول حياة القديس يوحنا المعمداني في هيروديا : لن أبتعد عن القديسين بعد القديس انطونيوس والقديس جوليان والقديس يوحنا المعمداني . ويضيف هازئاً : . . . اني ألاحظ ، اذا استمررت هكذا ، انه سيكون لي مكانة بين أنوار الكنيسة . سأمسي عاموداً من أعمدة الهيكل .

مغامرات القديس

.. الماضي ينهشني

يقابل التعديل الثالث لتجربة القديس انطونيوس الذي باشر فيه عام ١٨٦٩ ، بدء فترة مظلمة بالنسبة لفلوبير . لقد خاض هذا العمل باندفاع هائل : ... لكي لا أفكر بشقاء الشعب وشقائي . غير ان هذه المعالجة ليست ناجعة : .. ان قلبي منقبض واني لأتقلّب في كآبة بلا حدود ، رغم عملي ورغم القديس انطونيوس الطيب الذي كان عليه ان يسليني .

تتزايد الأحزان والبؤس فعلاً : وفاة صديقه لويس بويه عام ١٨٦٩ ، انهزام فرنسا عام ١٨٧٠ ، تلاحقت دوافع أخرى منها ، تدمير المديرية والقمع الدامي ، وفاة والدته عام ١٨٧٢ ، فشل مسرحيته « المرشح » ورفض مسرحية أخرى « الجنس الضعيف » وما لبثت المتاعب المالية أن هددت أمانه . الواضح ان فلوبير يقارب بين البؤس الجماعي وشقائه الذاتي . زعزع اندلاع الحرب والهزيمة أفضل العقول . تشجع المآسي السياسية فلوبير على المضي في سأمه ونكبته . لقد أقر الى جورج صاند قائلاً : لا أعتقد ان في فرنسا كلها رجلاً أتعس مني ... اني

أكاد أموت حزناً ، يغيظني الواقع والعزاء . . . يا له من تخاذل ! يا لها من هزيمة ! يا له من شقاء ! يا لها من كراهية ! أنستطيع الوثوق بالرقي والحضارة حيال كل ما يجري ؟ ما فائدة العلم اذن ؟ فالشعب الزاخر بالعلماء يرتكب الحماقات . . . وسرعان ما يعود الى نفسه : ليس لي قاعدة . يبدو لي الأدب شيئاً واهياً ، باطلاً . هل سأبدأ من جديد ؟

نستطيع التنبؤ من ناحية : من المحتمل أن تتكرر حروب السلالة . سوف نشاهد ، قبل قرن ، ملايين من الرجال يتقاتلون . ونؤمن من ناحية أخرى ان علماء الصين باستطاعتهم انقاذ البشرية . . . نحن أهل الأدب ، نمثل الشعب وأسطورة البشرية . ويتزعزع هذا الايمان أيضاً : . . . . لم تعد الأرض تُليق بالمثقفين البؤساء ! حتى علم الأدب بدا وكأنه هجر فلوبير : فقد ايمانه . لا أثق بمقدرتي الأدبية ، لا أثق بنفسي ، لقد حسد رجال علم الطبيعية عندما أقام من كونكارنو مع جورج بوشه . كم هم سعداء الطبيعيون ! لان الطبيعية لا تخذلهم كالأدب .

ان هذه الأزمة الأخلاقية والفكرية هي ايضاً أزمة العمر . لست مسيحياً ولا رواقياً ، لقد ناهزتُ الرابعة والخمسين من عمري . لا نبني حياتنا من جديد في هذا السن . . . لا يقدم

المستقبل لي شيئاً . . . شكا أمره لمدام دو جينيت . وقال الى ابنة أخيه : تصوّري اني سأبلغ الخامسة والخمسين الثلاثاء القادم! كانت هواجس الماضي تراود خاطره دوماً : . . . ان الماضي ينهشني . ماذا فعلتِ بشال وقبعة أمي ؟ لقد بحثت عنهما في جرار الخزانة ولم أجدهما ، أحب أن القي نظرةً على هذه الأشياء من وقت لآخر وأتأملها . لا شيء يضيع بالنسبة لي .

يقابل تأليف « ثلاث حكايات » حالته النفسية العامة . انه يهمل مشاريع ، ويتمنى أخرى . لقد أرهقني كتاب بوفار وبكوشه ، لقد عدلتُ عنه ، اني ابحث عن قصة جديدة دون أن اكتشف شيئاً . سأشرع في غضون ذلك في كتابة أسطورة القديس جوليان المضياف ، لكي أشغل نفسي فقط ، وأتأكد اني قادرٌ على كتابة جملة ، وهذا ما أشك فيه . واذا أهمل فلوبير بوفار وبكوشه الى حين ، وشرع بتمارين أدبية ، فهذا لا يؤدي الى اعتبار الحكايات فضائل مصطلحة وعلاجية . تنجلي وحدة البواعث وضروب الكلام من خلال المواضيع والحقبات المتباينة (الفكرة المقدسة ، علم الصور والأيقونات في العصور الوسطى ، الطبيعة المعاصرة في الريف الفرنسي) . ويبرز فيها أيضاً الحزن والحنين الى تلك السنوات ، واضطراب أعمق يتخذ أحياناً شكل الندم .

تراوده فكرة قتل أمه وأبيه

تبدو أسطورة القديس جوليان المضياف لأول وهلة كتصوير متقن لنظرية عدم التأثر بالشخصية . ان التراجع الأسطوري ، وبُعد المنال للصنديد الذي يقف على تخوم البشرية ، وبسط التبحر العظيم بالعلم ، واستغلال اسطورة قديمة العهد ـ كل ذلك يتشارك في اتساع الشق بين الفنان ومادته الغنية اعتقد فلوبير نفسه انه اراد ان ينافس صور زجاج الكنيسة بالكلمات . ومراهنة كهذه تملك ما يفتنه ! فلوبير خير من يعرف زجاج كتدرائية روان الشهيرة .

غير ان المسافة بين الفنان وعمله مزيفة ـ وذلك يعود الى اسباب شعرية . فالأسطورة القديمة غنية بالاضمارات بلا شك : باعث الصيد ، جو قصص الجنية ، صورة النهر الكبير وعبوره الشاق ، وعنصر السذاجة والمعجزة . ينفخ فلوبير من نفسه احساساً وشاعرية شخصية حميمة : خيال صيني وتلاحق سريع للمشاهد وجو من الأحلام : ليست الحركة هنا سوى مرور سريع من شكل صامد الى آخر كما في سالمبو وتجربة القديس

انطونيوس . يبدو المنظر نفسه متجمداً ، والشخصيات التي تتطور في هذا الاطار تشبه تماثيل تنتقل ببطء . غير ان العنصر الأقرب الى شخصية الأديب . والموفق شعرياً ـ هو الذي يستخلص ، من خلال النص ، قصيدة قلقة عن الصمت والظل . يضفي الغروب على حجرات قصر المرمر الأبيض ، ويخيم الصمت كأنه لحنٌ حفيف : . . . خيّم الصمت على كل مكان حتى لنكاد نسمع حفيف الشال أو صدى تنهد .

لا تخلو رغم ذلك العناصر المألوفة ـ وحدة القديس ، حياته بالقرب من النهر ، زياراته الى المدينة الحاقدة ، حاجته الى الاختلاط بالآخرين . تجمد قلبه الوجوهُ الشرسة ، وضوء الصفة ، وعدم الاكتراث بالاراء . تتراءى أزمة الارادة وراء شخصيته المنقبضة ومن قلب عزلته . توحي سذاجة جوليان ، ونسق النص الذي يبدو بعيداً عن المقاومة وغياب المنطق النفساني ، بالشعور بالا حجز والتراجع امام الذين يميزون رؤيا فلوبير الأساسية . ترتبط صورة الخَبَل باللحظات التي تتطلب حركة كبيرة . ظل واقفاً في الوسط ، متسمّراً من الرعب ، غير قادر على القيام بأدنى حركة . انها أزمة الارادة التي تظهر متوازية للاشمئزاز من الحياة ، والشعور بخطيئة الوجود .

تؤكد اصداء خاصة في مراسلته في تلك الفترة ، على القيمة

البيوغرافية لصفحات القصة الوجدانية . تعود مبادرة القديس جوليان الى النزوح عن المدينة الى احساسه بالذنب لرفضه الحياة وحرم نفسه منها بارادته : . . . شعر بقدوم المساء ، من خلال زجاج الطابق السفلي ، ونظر الى طاولات العائلات حيث كان الاجداد يضعون الأولاد على ركبهم ، وغصّ من النحيب ، وعاد أدراجه نحو القرية . أليس من الجبن نكرُ الأبوة ؟ هذا ما يقرّ به فلوبير في رسالة موجهة الى جورج صاند . ان ما تذكزين لي في رسالتك الأخيرة عن صِغارك الأعزاء أثار شجوني . لماذا لا أملك هذا ؟ لقد خُلقت حنوناً عطوفاً . لكننا لا نضع أقدارنا ، بل نخضع لها . لقد كنت جباناً في شبابي ، ورهبت الحياة ! اني أدفع الثمن غالياً الآن . ثم كتب الى مدام أوغست سباته قائلاً : من كآبة شيخوختي اني لا أملك مخلوقاً صغيراً أحبه وأدلّله .

من الواضح أن قصة فلوبير تدور حول وضع عائلي . انكار الأبوة ، قتل الأب ، أو لسنا بصدد نفس الانكار ؟ تأتي كلمة أم وأب أولاً في نص فلوبير . وتؤكد الفقرات الأولى على قيمة النظام والأمان والسكينة العائلي . يستند القصر الأبوي على قواعد متينة : يوحي كل شيء بالصلابة والمتانة . ان سطوح الأبراج الأربعة مغطاة بقشور الرصاص ويستند اساس الجدران على الجلمود . انه عالم منكمش على ذاته ، تحميه سلسلة من الأسوار ، وتسود الرفاهية والرغد وهما ميزة الوقار ، في هذا

العالم المُصان ، المنظم ، المكتفي بذاته . . . كانت الأقفال تلمع في كل مكان : تقي نجود الحائط في الحجرات من البرد ، تفيض الخزائن بالثياب ، تتراكم أطنان النبيذ في المخزن ، وتئن صناديق السنديان من ثقل أكياس الفضة . لا يفتقر هذا العالم الصغير الى شيء . غير ان جوليان الشاب يشعر بحاجة خفية لتحطيم هذا السلام والنظام وانكارهما . يقابل السلامة والطمأنينة ضرورة ملحة خفية بالعصيان والتمرد .

يمثل القصر العائلي المجهز على أحسن وجه مؤسسة تصون وتحمي . غير انه مكان محصن . تجلب الأسوار الأمان ولكنها توحي بالأسر أيضاً .

ان عالم الأبراج ، والسياج عالم خاص وحميم ، غير انه شبيه بعالم صغير مغلق نشعر بحاجة الى الفرار منه ، حتى لو اتخذ هذا الفرار صيغة العصيان الخطير .

نجد انفسنا راغبين (رغم خطورة التعبير) في ان نعتبر أهل جوليان كاستقطاب رمزي لأهل فلوبير . يعتبر غوستاف على كل حال ان والده الطبيب فلوبير صاحب الخبرة الشهم ، يجسد النشاط والمسؤولية والشهرة ، وتتحلى والدته بالقيم الرهبانية : الانصراف عن العالم ، التأمل ، السكينة . لقد صور هذا الاستقطاب في قصته . فالأم رزينة . كانت تدير الخدم كادارة

الدير الداخلية . . . يمثل الوالد ثلاثة أدوار ، دور المقاتل والمعلم والحاكم : . . . كان يتنزه في منزله يحكم بالعدل بين الاقطاعيين ، ويهدىء من روع الخصوم المتنازعين : كان يلقن جوليان فن القنص والصيد .

لقد ألحّ شعورياً او لا شعورياً على عناصر السادية . اتخذ الغلام من الصيد حجة للقساوة والضراوة .

تشهد أحداثُ كثيرة على العلاقة الوطيدة بين التعذيب والجنس والمحرم والممنوع : اللذة الضارية التي شعر بها عندما خنق عصفوراً جريحاً ، سروره حين اجتز قوائم الديك وغمس خنجره تحت ضلوع التيس ، وحذاقته في قتل الرهاء بسوطه . ان الكآبة والحرج هما فدية الارضاء الذاتي الصخب . كان يتأمل جسامة المجزرة بعين فاغرة ، دون ان يدرك كيف استطاع القيام بعمل كهذا . . . وبعد قتله الوعل الكبير رمز الآباء الأولين : بدا جوليان منذهلاً . . . وشعر بالاشمئزاز والأسى يستوليان عليه . لانه سمع بالواقع لعنة الوعل الذي تنبأ له بقتل والديه : اللعنة ! اللعنة ! يوماً ما ، أيها القلب الشرير ، ستفتك بأبيك وأمك .

يسيطر العمل أو هواجس هذا العمل على نص فلوبير . ليس قتل الاب والام هنا مجرد حدث عابر بل هو ارهاباً خفياً وندماً

بقلقه . تبشر عوارض فائقة بهذا القدر الذي لا سبيل لتجنبه . يفلت الحسام من بين اصابعه ، كادت الحربة التي يرميها على ما يعتقده لقلقاً ، أن تصيب والدته ، تقوده الحيوانات الى مكان الجريمة . ان المقارنة بين الحيوانات ، والأهل والجريمة المؤثرة : . . . كان يبدو له ان قدر أهله يتعلق بالفتك بالحيوانات . وتثبت الطبيعة الشهوانية للقتل . فتك بأهله في السرير بعارض من الغيرة الجنسية ـ أهمية هذه الشبكة المنهجية وصور الحيوانات والضراوة . ولنظرة الحيوانات المهينة المتهمة تأثيرٌ يرمز الى تأنيب الوالد لجوليان . تلمع عيون الحيوانات في الغابة الموحشة ،غير انه عاجز حيال هذه النظرات الكثيفة . لا سبيل له في الخلاص من الحيوانات ، لانها تخلص الى ملاحقة الصياد . وتتخذ مشاحنتها الجلية طابع القدر .

يخيم على النص شعورٌ عميق بالاثم السابق لفعل الجريمة . يعيش جوليان في رعب هواجسه ، وتحريضاته التي لا يمكن تلافيها ، وميوله المكبوحة . فهو يتمرد ويثور ضد هذه النبوءة ، ويوهم نفسه انه قادرٌ أي مذنب : وماذا لو أردتُ ذلك ؟ . . . وحين تمّت السيئة الدميمة ، لاحقه الندم على شكل صور مجازية رهيبة وكوابيس : كانت الشمس تبسط الدم في الغيوم ، كل مساء ، ويعاوده قتل والديه كل ليلة في الحلم .

تسرد أسطورة القديس جوليان المضياف في جوهرها قصة « عَثْرة » . غير ان ما يميّز هذا الفردوس المفقود هو اشتماله منذ زمن بعيد على تسلط العنف ، اذ ان صورة « الأب » تحمل في ذاتها القيمة ، القلق والتخوف . يتمنى جوليان من ناحية ان يكون ذلك الوالد ، ولكن من ناحية أخرى ، هذا الأب الذي يتمناه ، يقتل : لقد نقض وأتلف هذه الهمة . كان يحلم أحياناً انه ابونا آدم وسط الفردوس ، بين جميع الدواب ، واذا مدّ يدّه ، تفنى الدواب جميعها . . . فتصبح هيئة الأب وعمله مبهمين . اضاف فلوبير على صورة الكتاب المقدس في أسطورة العصور الوسطى معنى خاص وفريد : يساهم هذا التقييم الخاص للأسطورة القديمة الى حدٍ بعيد في إضفاء طابع من القلق والابهام .

لقد انكب سارتر على دراسة « حالة » فلوبير بمثابرة وجهد نادرين ، ورأى في والد غوستاف الطبيب رئيس مستشفى أوتيل ديو في روان وجوداً ثقيلاً ، ساحقاً . قد يكون « الطبيب الرهيب » تسلط على ابنه ، وأمسى مسؤولاً عن عدم مبالاته وميله الى الأديب الزاهد . ويكون فكره الميّال الى التحليل قد حثّه الى « الايديالية المجنونة » موجهاً ميوله نحو الايمان . يُسهب سارتر بلا ريب في تعظيم تأثير الوالد المضرّ ، وشعور الابن بالألم . يفيد موضوع القداسة لدى فلوبير على اختلاف اشكاله بأزمة

ايمان واضحة . ويلقي سارتر باللوم ومسؤولية هذه الأزمة على عاتق هذا الوالد الذي لم يتوقف حتى بعد مماته عن ابادة الله . . . واذا كان صحيحاً ان الطبيب الهيولي قد أعاق ميول ولده الايديالية وقيّدها ، فان موضوع قتل الأب والأم والقداسة يوجد مغزىً فريداً نادراً .

تكمن بلا شك علاقة وطيدة بين القداسة والهام الفنان في نفس فلوبير . لم يهب وجوده لخدمة الآخرين كما فعل جوليان بالطبع . غير ان الهام الفنان الشبيه بالدعوة الربانية يجذبه الى العزلة والتجرد : الهروب من الذات . أليست هذه نصيحة جول في التربية العاطفية الأولى ؟

حنان وسخرية

ان العلاقة بين العناصر البيوغرافية وفكرة القداسة اكثر توطيداً في قصة « قلب بسيط » . كان عام ١٨٧٦ عاماً آخر من الحداد والانحطاط النفسي . لقد قضت لويز كوله نحبها في شهر آذار : وكم من الذكريات برزت من جديد ! ثم أتت منيّة صديقته جورج صاند التي أقدم على كتابة هذه القصة من أجلها . لقد أشارت عليه ان يكتب للسلوى بدلاً من الكآبة والحزن . وباشر هكذا بتأليف قصة قلب بسيط لكي يلقى عندها موقع الرضى . لقد قضت نحبها وأنا في وسط عملي . وهكذا بالنسبة لرغباتنا أيضاً . لقد شعر بالزوال والفرار في داخله ومن حَوله . وساهمت المصاعب المالية ايضاً في خلق هذا الجو القاتم .

ضحى فلوبير وباع مزرعته في بلدة دوفيل ، من أجل منع افلاس كموفيل ، زوج ابنة أخيه . انها لتجربة قاسية : ليست اسماء دوفيل وتروفيل مفعمة بالذكريات فقط (من بينها لقاؤه مع مدام شلزنجر) . بل ان البيع بالمزاد العلني يرمز في مخيلته الى

الذل وخيانة الماضي والتدنيس . ان الأسى الذي عاناه فردريك خلال المزاد العلني في قصة التربية العاطفية ، قاسى منه فلوبير قبله في حياته الشخصية قبل ان يمنحه صدىً في قصة قلب بسيط . استُملك أثاث منزل مدام أوبان بعد وفاتها أو بيع من قبل زوجة ابنها ، ووجدت فليسيتي نفسها وحيدةً في المنزل الخالي .

تظهر تعاسة فلوبير في هذه الحقبة من الزمن بحاجة ماسة الى الحب والعطف والحنان . لقد لاقت تشجيعات جورج صاند بقاعاً خصبة لديه . كان يبغي هو نفسه تأليف قصة مؤثرة . أرسل الى مدام روجيه دوجينيت شارحاً : لا يدعو هذا الى السخرية . . . بالعكس انه كتاب رزين وكئيب . أريد ان تشفق وتبكي الأرواح الحساسة ، مثلي . ويضيف ليؤكد على العلاقة بين عمله والصديقة الراحلة : يا للأسف ، نعم ! لقد انفجرتُ بالبكاء يوم السبت الماضي ساعة دفن جورج صاند ، وقبلت أورو الصغيرة . شاهدت اللحد . ثم تأكد بسرور : لن يقولوا اني قاسي القلب هذه المرة . سأُعتبر رجلاً حنونا . . .

وحكاية فليسيتي هي بالواقع بسيطة ومؤثرة . يلخصها فلوبير كالآتي : ان قصة قلب بسيط هي حكاية حياة قاتمة ، وفتاة قروية بائسة ، تقية حتى التعبد ، مخلصة ورقيقة القلب . تهوى تعاقباً

رجلاً ، اولاد اربابها ، وابن اخيها وشيخاً تعتني به وأخيراً ببغاءها ، وعندما تفقد هذا الببغاء تصبّره ، وحين مفارقتها الحياة لا تميز بين الببغاء والروح القدس . انها قصة دون تعقيدات لخادمة وفية ، ساذجة ، مخلصة ، متواضعة ، وشحيحة الذكاء .

هناك نصيحة اخرى من جورج صاند يبدو ان فلوبير أخذ بها . وهي ان يغترف من ماضيه انفعالات حميمة وأن يستمد « افكاره وشعوره المتراكمة في عقله وقلبه » . تزخر القصة بالتفاصيل المعبّرة الموجبة ، فالشخصيات مأخوذة عن الوجوه المألوفة للماضي الذي لم يتلاشَ بعد . تشبه مدام أوبان ابنة عم مسنّة ، وفليسيتي فتاةً في خدمة آل باربي ، يلهو بول وفرجيني كما كان يفعل فلوبير الصغير مع أخته كارولين ، حتى الببغاء لولو ، كان لها وجود سابق : لقد أحضرها الكابتين باربي معه من أحدى رحلاته الى ما وراء البحار .

لقد انغمس فلوبير في بحر من الذكريات لكتابة قلب بسيط : . . . لقد قمت برحلة الى هونفلور لكي أجمع بعض الوثائق ! أروتني هذه الجولة بالكآبة لان الذكريات الماضية عاودت مخيلتي . هل أنا هرمٌ يا الهي ! هل أنا هرم ! يبدو شكوى صديقةٍ قديمة بخصوص التغيرات التي طرأت على بلدة تروفيل ! اني اشكرك لنفورك من تروفيل العصرية . . . مسكينة

تروفيل ! لقد ترعرت فيها . ومنذ ان كنا سوية على الشاطىء ، تقلبت عليه أمواج كثيرة . لكن لم تهب أية عاصفة . . . وتمحُ تلك الذكريات . ويتساءل فلوبير اذا كان للذاكرة كيمياء ؟ هل يهب تصوير الماضي الجمال للأشياء ؟هل كان ذلك جميلاً وحسناً الى هذا الحدّ ؟

عرفت فليسيتي وفاء الذاكرة . حنطت ببغاءها بعد موته ووضعته في حجرتها . كانت تلمحه كل فجرٍ ، فتعاودها ذكرى الأيام الخالية والأعمال البسيطة في أدنى تفاصيلها . . . . ويؤكد تحنيطها للطير المحبوب على ميلها الى بقايا أجساد القدسيين : بعد وفاة فرجيني ، طلبت قبعتها الصغيرة لتحتفظ بها . لقد شاطرها فلوبير هذه الرغبة . لم تمض شهور قلائل على تتمة قلب بسيطحتى طلب أن يرى قبعة وشال والدته لكي يتأملهما ، ويثيرا لواعج الذكرى في نفسه .

تعرض قصة قلب بسيط الفرح الأليم في إحياء اللحظات الهانئة من طفولة فلوبير وخاصة أيام العطلة . حين يزور بول وفرجيني مزرعتهما القديمة ، ويضحكان عند رؤيتهما المحقن الضخم على الطاولة الخشبية ، يدهشان ويبتهجان لصفائح التصدير ، وفخ الذئب ، يكون الأديب نفسه يجول ويبحث في ذكرياته الماضية لاهياً وحزيناً . انه احياء للحظات مؤثرة . :

توقف الزمن والصيف والبحر . كان البحر يلمع في أشعة الشمس مالساً كالمرآة ، وديعاً حتى لا نكاد نسمع خريره ، وكانت عصافير الدوري مختبئة ، والسماء الشاسعة تغمر كل ذلك بحنان . ليس هناك عمل لفلوبير يزخر بالشعر الحميم لهذه القصة . يُبعث كل شيء من جديد في هذا الرونق البراق حتى توتياء البحر التي يبحث عنها الصبية حين يحين جزر البحر ، وسبائخ الزبد التي يحاولون عبثاً التقاطها . تخمد ساعات الصيف المتراخية الحداد والحزن .

يبدو ان قصة قلب بسيط قد وُضعت بوحي من فصل الصيف . يذكر فلوبير صمت القيظ واللجوء الى الحجرة المظلمة ، الرطبة . عرفت فليسيتي الحب في شهر آب في حفلة رقص قروية . في شهر تموز أبحر ابن اخيها فكتور الى هافانا . وقضت نحبها في فصل الصيف أيضاً . انها عودة وتشابه للفصول : تبدو هذه القصة حيث لا سلطة على « الحادث مخطوطةً في زمنٍ لا حياة فيه . توحي الجملة الأولى بذلك : في نصف قرن . . . تعود الدلائل المؤقتة منذ الصفحات الأولى الى صور الوفاة ، والعفن والنسيان . يبدو المنزل المليء بالأشياء الرثة بحالة حداد ، والأثاث مغطى بشرشف في البهو المغلق . لم تُعلق اللوحات هنا الا كذكرى لزمن أفضل : . . . ويزداد ثقل الزمن على وجه فليسيته الذي لا ينّم عن عمرٍ ما ، وفي الاعادة

المتشابهـة للاعمال والأيام . كل خميس . . . ـ صبـاح كل اثنـين . . . ـ عندمـا يكون الـطقس جلياً . . . ـ في كل فصل . . . : في بدء كل فقرة يعلن عن سمةٍ حينية تبتلع وتنقض كل حادث .

انها تشير الى الزمن والموت : قضى زوج مدام اوبان نحبه منذ أمدٍ بعيد . ثم أتى دور الآخرين : أهل فليسيتـه ، فكتـور ، فرجيني ، أصدقاء مدام أوبان (. . . ترحل الصداقات القديمة الواحدة تلو الأخرى) ، الأب كولميش ، لولـو ، واخـيراً مدام أوبان نفسها . يسود الفراغ تدريجياً على حياة فليسيته . غير انها توصلت الى تحويل هذا الفراغ الى سعادة . ولهذا السبب ، لا تُعتبر السخرية الظاهرة في اسمها استهزاءاً . تؤكد فليسيته على طاقة من الحب لا تُقهر حيال الفقد وخيبة الأمل ، وانقراض كل شيء . غـير انهـا لا تستلـم للقـدر واليأس . كلما انحصرت افكارها وانعزلت في صممها ، يرحب قلبها . ويمسي كل ما فيها استثناثاً ، احساناً واندفاعاً .

يرافق هده الحاجة النامية للحب نكران للذات وقـدرة كبـيرة للعيش من أجل الآخرين . لقد ذُهلت اثنـاء مناولـة فرجينـي الأولى : . . . شبّه لها انها هي تلك الطفلة . لقد خاضت تلك التجربة من بعيد : ينم « غياب » فليسيته بلا شك عن سذاجتها

وعن جودها وسخائها وحشوعها أيضاً . لم يخطر ببالها انها قامت بعمل خارق عندما انقذت حياة الاولاد وامهم وعرضت نفسها لثور حانق . تلامس قصة حياتها سيرة القديسيين : اعتنت بالمصابين بالكوليرا ، وضمدّت دمل عاجز يقيم في اصطبل للخنازير . اظهر فلوبير الخادم العجوز حتى في نزاعها مع الموت ، كينبوع سلام وفيض محبة . تباطأت نبضات قلبها رويداً رويداً ، كينبوع ينضب . . . كأن موتها يضيء « رؤيا » السموات المفتوحة أو المنفتحة .

تُدرج المتطلبات الاصطلاحية بالضرورة عنصراً هازئاً في الانشاء . كان على فلوبير هنا ان يبتَّ مسألة دقيقة . برزت عبقريته في تصوير شخصية هامة ، غير مؤهلة للافصاح عن خلجاتها ، لكنها تشرك الأشياء في الرؤيا الخاصة بها . وليستقر القارىء في هذا الصفاء الساذج . لم يجد فلوبير امامه سوى وسيلة السخر والهزء القادرة على تصدير الشخصية من الخارج .

انها سخرية من علم الجماليات ، وتناقض لتصوير الاشياء ، يجدها المحترف الفني بلا ريب كضمانة لتضخيم الكلام المصتنع والشفقة الساذجة . أنتكلم رغم ذلك عن مآرب تهكمية ؟ تجعلنا علاقات فليسيته وببغائها نظن ذلك . فاذا كان لولو كابن وعاشق بالنسبة للفتاة المسكينة ، فهو ايضاً رمزاً للابهام الذهني :

لقد انتهت بالفعل الى تحويله الى الروح القدس . تُعتبر صورة فليسيته المنخطفة الروح أمام عين الطير الزجاجية على الأيقونة هزءاً مزدوجاً ، لانها تتعرض بالوقت ذاته لهيئة اساسية من العقيدة الكاثوليكية .

ان الببغاء هو رمز مركّب للأديب ذاته بالواقع ، يردد لولو راسم اللغة البشرية بينما يتكلم سامعوه اللاهوون عن مواضع مشتركة عن موضوع طيور الببغاء . نجد انفسنا في دائرة مغلقة من الخواطر المستعارة فالحكم على الكلمات دون فهم مغزاها معديّ كداء الببغاء الجرثومي . يضحي رمز الطير ، التحفة الحقيقة ، ترجمة مجازية لمسألة التعبير وعوارض الخواء الذهني .

يلخص أيضاً العلاقة الأصلية في حالة فلوبير ، بين الغباوة والكاتب . يُعتبر النص شخصياً على هذا الصعيد . اذ يعتقد فلوبير ان اللغة مكتسبة ، جامدة وتركيبها المستبد له قدرةٌ على الاكتساح . يرى سارتر ان فلوبير لا يفهم اللغة الا على صعيد الموضع المشترك لانه أسير لا مبالاته . يبدو فلوبير مؤمناً بالفعل « اننا محكّيين » . ويتوصل بالتحليل النهائي الى اعتبار النطق نفسه سخيفاً .

يميز بالطبع هذا الجلاء حيال الجمود الاساسي بين الأديب وشخصيته . يشرح أيضاً مزيج الشفقة والحنين الذي ينبع من

هذا النص . لقد عاش فلوبير مع ببغائه المحنط الذي أقرضه اياه متحف روان . وانفرد في حجرته باحثاً عن اتحاد بالعزلة . يهوى ان تحيط به الثياب والمفروشات القديمة والأشياء الشاذة . لكنه لا يتمتع ابداً بسكينة فليسيته . كأن شيئاً ينقصه . أو بالأحرى يملك شيئاً زائداً : انها هذه القدرة على الاشفاق التي يشكو من سخافتها بوفار وبكوشه . ويقابل فلوبير براءة فليسيته المقدسة ، وبلاهتها المؤثرة وميلها الى التعبد بحزن وأسى كل الأفكار . غير انه يقدم أيضاً عَبر هذه القصة درساً في الصبر التواضع .

يتصدر عدم الصبر والسخط البحث . ان العمل سليمٌ بحد ذاته غير انه يسلك مسلك الغاضب . انها قصة قديس - نبي ، يوحنا المعمدان ، لا يدور محورها على « داخل » الشخصية ولا على علاقته مع العالم ، بل تتناول الميل الى الفسق ، والعنف الخفي ، والكآبة التي تبدو في مضمونها كندمٍ حاد . يضطرب فلوبير من ذلك . لقد سقمتُ من خوفي الذي توحيه لي رقصة سالوميه . أخشى أن اهملها . لقد خارت قواي . حان الوقت لنهاية كل ذلك ، وآن لي ان استريح . تنمّ العبارات الأخيرة عن شيء غير الاضطراب الأدبي ، هنا شعور بالغنى عن الحياة نفسها غير شعور الارهاق من العمل . غير ان الحماس لا ينقى في هذا المشروع . لقد كتب الى موباسان عندما شرع بتأليف هيروديا : انه لا يتناول « علم الطبيعة » غير انه « يصرخ » ، انها ميزة رفيعة .

ينهل هذا الحماس بلا شك من ذكريات فلوبير الشخصية في تجربته الغريبة ، في مغامراته الكبيرة في الشرق . يعبر عنها بهيئة

خاصة من الشعر : تصف الأسطورة والحدث التاريخي هذه التجربة الحميمة ، السابقة . تحتل رقصة سالومه المشهد الرئيسي في القصة ، كل شيء في سير القصة وتنفيذها يتوجّه اليها . يكمن معنى الرقصة الشهيرة الحميم في انها تتيح لفلوبير ان يعيش بعد مرور خمسة وعشرين عاماً ، رقصات الغواني التي شاهدها برفقة ماكسيم دوكامب في منزل العالمة « كوتشكوك هانم » خلال رحلته الى مصر . وتشتمل ملاحظات اسفاره عام ١٨٥٠ على بحوث مفصلة لها اهمية خاصة . يرمز وجه الراقصة عزيزة الجامد التي تزلق جيدها على فقرات ظهرها وكأنها تحت تأثير ضربة ، الى وجه سالومه الصامت (وضربة الجيد أيضاً) . تشير حركة كوتشوك هانم البهلوانية التي تتوصل الى رفع قدح من القهوة موضوع على الأرض بأسنانها ، الى رشاقة سالومه المذهلة : انحنت كثيراً دون ان تثني ركبتيها مباعدةً ساقيها ، حتى لامس رداؤها الأرض . . . تأذن الرقصة لفلوبير مرة اخرى ان يجمع بين الميل الى الفسق والدمار . كانت الحركات التي تؤديها الراقصة بالبدء لطيفة ، ثم ما لبثت ان تحولت الى حركات مثقلة وحزينة ، ثم التعبير عن هيجان الحب الذي يتوق الى ان يروي غليله ، وانتهت بايماء مسعور من اللذة الجسدية ، يؤدي بدوره الى قتل القديس يوحنا المعمدان وتقديم رأسه المقطوع على طبق .

تقابل العلاقة القائمة بين الميل الى الجنس والمواضيع المقدسة تجربة حميمة . لم يكتفِ فلوبير بتأمل التطورات الايقاعية لحركات العالمة ، بل قضى الليل معها . كل شيء مدوّن هنا : . . . غفت ويدها تشابك يدي ، وغطّت بالشخير ، كان نور المصباح الضئيل يصل إلينا ، ويرسم مثلثاً باهتاً على جبينها الجميل ، ويظل باقي وجهها في الظلمة . . . استسلمتُ هنا الى احتداد عصبي زاخر بالذكريات . ويضيف ان الليل كان طويلاً والذكريات تتحدد : وغفوتُ مرةً واضعا اصبعها في قلادتها لكي ابقيها عندما تستيقظ . وخطر ببالي حينها جوديت وهولوفيرن راقدين سوية : انه عشق وتفكير بالكتاب المقدس . عندما نفكر بالشكل الذي لاقى فيه هولوفير حتفه ، لا يصبح تكوين هيروديا الحميم غريباً . تحمل ذكرى كوتشوك هانم بين طياتها كآبة نادرة : كان يتساءل ما اذا كانت ستذكره فيما بعد اكثر من الآخرين الذين توالوا على سريرها . يترك ضمنى الحواس في قرينة هذا « الشرق » الديمة توهماً في الخواء وذعراً من الغياب .

تلقي هيروديا ضوءاً على عالم من الرفاهة التعب والتربص . يزيد صوت النبي الكهفي ، وضجيج الجموع الغفيرة وصخب المأدبة من كآبة الصمت والخواء . يعتبر القديس هنا نبياً بالمفهوم التقليدي الصرف : تفيده اللعنة على التشهير اكثر من الاعلان .

يوجه بشتائمه ضد عالم يسيطر عليه اختلاط القيم . الويل . . للذين يقطنون الوادي الدسم ، وتحل أبخرة النبيذ عزمَهم .

يصف فلوبير مشهد الوليمة باسهاب . يفتنه الشرُه بقدر ما يعبر عن الافراط الهمجي أو المنحط . لا يجب ان نتغافل عن قيمة الوليمة الموضوعية . تتخذ هذه الظاهرة السابقة للعنف والموت شكل اتحاد خاطىء . يتلذذ المدعون بتذوق اللحوم والنبيذ دون ان تتلاشى حواجز الأوهام التي تفصل بينهم . وشرُه الحواس هو بدوره دليل على عدم الانسجام . كانوا يقدمون كلى الثيران ، والطيور ، ورق العنب مع اللحم ، وكان الكهنة يتجادلون حول موضوع البعث . ليست هذه الجملة استهزائية فقط لان الكهنة لا يتفقون ولكن باسلوب الكلام ، اي غياب النظام والترتيب الذي يوعز الى قياس كل تجربة . يتمنع الكاتب عن تشريع أي نظام : يوازي اكل كلى الثور في هذا المضمون ، الجدل حول البعث . انها محاذاة والتباس كلام : لا يعني تركيب البيان هنا تتابع الأحداث بل يعني توافقاً مختلطاً .

يشير البحث في مسألة البعث الى صورة الموت التي تخيم على جميع صفحات هيروديا . ألم يورد جوناتاس أشعار لوكريس التي تنكر خلود الجسد ؟ تتمايل سالومه في هذا الجو العاهر على أنغام الناي الفينيقي الحزينة . يسود الموت حتى على منظر

هيروديا . تبدو غومور وسودوم مدينتا الخطيئة ، تاركتين رائحة الفساد النتنة . كانت الريح الساخنة تحمل مع رائحة الكبريت ، بُخار المدن الملعونة المكفنة . . . تحت المياه الثقيلة .

يبدو فلوبير ، في رسائله على الأقل ، غير منقاد بامكانيات روايته الدينية . يدعي انه منصرف الى العناصر السياسية والنفسية . غير ان هذا العمل يوحي بالغياب والخواء الذي ينتظر ان يُغمر . فالمسيح غير منظور ، لكننا نشعر بوجوده بالكنايات القلقة . ينطق « ايا وكنان » بتنبؤات ايساي واوزيه . لقد أعلن تحريراً وجلالاً في السماء . المولود الجديد واضعاً ذراعه في كهف التنين ، والذهب عوضاً عن الصلصال ، والصحراء تتفتح كالزهرة . . يشعر هيرود الحالم بالفراغ . ونخترق عالماً من الغياب والسكون من خلال نظرته المتعبة والحزينة . لقد بحث بنظرته المحدّقة في جمَيع الطرقات . كانت خالية . وكانت النسور تحلق فوق رأسه . والجنود تغفو على الجدران على طول المتراس . والسكون يخيم على القصر . يتجنب كل أمل حصن ما شوروس في نهاية القصة والرجال الذين يحملون رأس النبي الى فرنسا .

يكتسح موضوع الروحانية سجلات الحكايات الثلاثة المتفاوتة . تتثبت هذه الروحانية بشكل مبهم في هيروديا التي

تُعتبر اكثر حزناً واضطراباً . فهي لا تُبرز اتحاداً مزيفاً فقط ، بل سكوناً مزيفاً وصمتاً مزيفاً . تبدو الجبال كأمواج كبيرة متصلبة ، غير ان البقاع تلوح فيها البثور كصوت الرجل الرهيب تحت سقفه ، داخل زنزانته في السرداب . يعلن الصمت في هيروديا عن صرخة الرعب . ان المقطع « الصامت » في القصة ـ حيث يصف فيه فلوبير الطرقات الخالية ، الجنود الراقدين وخمول الحصن المميت ـ يليه فجأة صخب الشتائم النبوية . وفجأة سُمع صوت بعيد كأنه منبعث من اعماق الأرض ، ارتعد الرئيس منه ذعراً . أليست هذه الجملة القلقة رمزية ؟ انها تجعلنا نفكر في علاقات فلوبير المعقدة المشوبة بمادته الأدبية ، و« وجوده » في مؤلفته . فوراء الظاهر الثابت الجنان ، والشكل المسيطر عليه ظاهرياً ووراء سيادة المحترف الحاذق الهادئة يُسمع صوتٌ حزين ، وحيد ، كئيب ملحٌ ، ضارٍ وغالباً ما يكون معذباً بالوهم . انه يخص رجلاً هو ايضاً يعتبر نفسه نبياً على طريقته الخاصة .

صورة استهزائية أو استشهاد ؟
عرض من السخافات

يعرض فلوبيرغيظه في أواخر حياته اكثر من أي وقت مضى لا شيء حديث في حياتي . . أني اقضيها على وتيرة واحدة وسط كتبي وبرفقة كلبي . ألتهم صفحات مطبوعة واتخذ ملاحظات لكتاب احاول ان أصب سخطي فيه على معاصريّ . يتطلب مني هذا الفيض سنوات عديدة . هذا الكتاب حيث يصب نبي الانحطاط والتقهقر سخطه ، أو بالأحرى يعيد الى عقله ثقافة كاملة هو آخر جهد عظيم يقوم به فلوبير : انه كتاب بوفار وبكوشه . ان الحالة النفسية هي « نبوية » بالفعل . سندخل نظاماً من الأشياء قبيحاً حيث تمسي كل خفة مستحيلة . الجاهلية ، عبادة الأصنام ، النصرانية ، الشراسة ، إنها اكبر ثلاث تطورات البشرية . نلمس هنا الحقبة الأخيرة . يمثل هذا الكتاب لفلوبير السأمة والموت الذي يحس بدنوه منه . يُعلم تورغنيف عن خشيته : لا مجال للتراجع . كم أقاسي من الخوف ! يا لها من رهبة ! يبدو لي اني سأقوم برحلة طويلة الى مناطق مجهولة لن أعود منها . لم يتّم الكتاب بالفعل .

ان السحر الذي يتمتع به هذا الكتاب الاستهزائي في ايامنا يتكلم باسهاب عن قلق هذه الفترة . ليس هذا المشروع النادر ، بناءً على اعتبارات كثيرة ، سوى بيان علوم ومعارف الخسارة ، والخسارة التي نحن بصددها هي الثقافة الموسوعية بالتحديد . فمنذ الصفحة الأولى ، تنم حركات واقوال الرجلين الساذجين اللذين يجلسان في اللحظة ذاتها على المقعد ذاته ، والتحرك الآلي ومطابقة سلوكهما ، عن عالم « ساموئيل بكيت » التهريجي وضحك ايونسكو المحُال .

والموضوع هو موضوع الكتاب نفسه ـ أي مبحث الأدب . لقد حاول فلوبير قدر المستطاع ان يصور كرب الشخصيتين اللتين يسبران أغوار المعرفة البشرية ، من الزراعة الى العلم النظري . حاول عبثاً ان يجعل مْنهما سخرية حين استسلما الى هذيان المراعي ، يتوهان في علم الطب وينتهي الأمر بهما الى زعزعة عقلهما : لا يكمن الموضوع الحقيقي هنا . يصور الأديب مساعيه الشخصية . فتمسي الفكرة موضوع الفكرة . وفعل الكتابة هو بالواقع الموضوع الحقيقي . لا يعرض كتاب بوفار وبكوشه بروز رواية الأفكار والآراء الذي لا يُنكر فقط بل يعرض زوال الرواية التحليلية . يرتبط هذان الاتجاهان بعلاقة وثيقة . يناسب تواري الشخصية عن القصة المسألة التقليدية الانسانية . غير أن فلوبير يتباهى باحتقاره العظيم للأقدار

الشخصية الحقيرة التي تظهر عادة رسم الرواية . كم هم اغبياء الذين يطالعون كتاباً لكي يعلموا ما اذا كانت البارونة ستقترن بالكونت !

يستوجب اختفاء « الشخصية » أيضاً غياب « المبدع » . تؤدي اللغة الزاخرة بالأماكن المشتركة والادعات الى المجهول المطلق . عندما عزم فلوبير على تأليف معجم الافكار المكتسبة الشهير ، توقع غياب المؤلف وفقد قيمة اللغة . كان يعتقد ان المعجم المرتبط بسفر تكوين بوفار وبكوشه يجب ان ينقد لا أن يسخر . انه شروع بالهدم . . . سأتحامل على كل شيء . . كان مأربه ان يفرغ تماماً من هذا . . . اما المسألة فتستند على انقلاب اللغة ضد نفسها . سيكون ذلك تبجيلاً تاريخياً لكل ما نرتضيه . . . كان الهدف تبرير السفلة البشرية في جميع وجوهها ، الاستهزائي الصارخ بلا انقطاع المليء بالاستشهادات والبراهين (التي تثبت العكس) . . وخلاصة القول ان المعجم يتحمل سعة عكس الموسوعة التي يجب عليها ان تتلف الايمان بوحدة الكلمة والفكر .

الجزء الثالث

اذا كانت قصة بوفار وبكوشه قصة دون بطل وحتى دون « شخصيات » ، فانها تتعلق بفردين . فكر فلوبير في بادىء الأمر ان يسمي كتابه « بالغبيّان » ، ان العقدة سهلة . ينصرف الناسخان الى القرية بفضل ميراث غير متوقع ، ويتفرغان الى لذات الحراثة البريئة . غير ان الطموح دفع بهما الى التجارب وعرضهما الى سلسلة من الاخفاقات المخزية ، الباهظة الثمن في مجال الفلاحة وغرس الأشجار . كلما ازدادت رغبتهما في المعرفة ، تطرقا الى مجالات علميّة متعددة (علم التشريح ، علم حفظ الصحة ، الطب ، الجيولوجيا ، علم الآثار القديمة) . تتكرر النتيجة ذاتها . يحثهما أخيراً تعطشهما للمعرفة والتجربة (يعاني الأحمقان من حالة حادة من البوفارية !) الى سبر أغوار مواضيع مجردة : التاريخ ، الأدب ، علم الجماليات ، الفلسفة ، الدين - كل شيء يلقي نصيبه عندهما . . يعملان هكذا على بيان المعرفة البشرية ، بثقة ساذجة ، تائهين بالافراط في جمع الاصطلاحات ، والتصنيف ، والآراء المتناقضة الى ان يقررا بعد ان أنهكهما التعب والافلاس ، ان يستعيدا وظيفتهما وينسخان فقط كالسابق .

هل يُعتبر عمل النسخ عملاً ساخراً أو رهباني ؟ ـ لقد شرح فلوبير الى مدام روجيه دوجانيت قبل ان توافيه المنية بقليل ، ان الجزء الثاني قد أتم ثلاثة أرباعه ولن يتألف الامن اسناد وادلة . أو لا يفترض عمل النسخ هذا شكل اسناد وملخصات في حالته كما في حال دميتيه السخيفتين ، جمعَ وثائق جبار ومهدد بالكسح ؟ لقد جمع حوله اكثر من ألف وخمس مائة مجلد ، وسجل ملاحظات ضخم . . يبلغ ميله الى جمع الوثائق ذروته في آخر أيامه . لم يكن فلوبير ليتغاضى عن هذا الخطر المداهم . ان هذا العرض للمستحيلات لمحزنٌ فعلاً ! . . . ها أنا قد أوشكت على القسم الشاق . . . من كتابي الجحيمي . . من الجنون أن أقدم على مهمة كهذه .

يظهر هنا قلق اصدقائه . يتشاور تان مع تورغنيغ حول هذا الموضوع ، لا يجرؤ ان يعبر لفلوبير عن شكوكه « بالحلزونين اللذين يسعيان جاهدين الى تسلق قمة مون بلان » يهاب أن يخمد همته بلا جدوى ، غير « انه يتألم لرؤيته يتعمق في هذا الطريق المسدود » . هذا الخوف إعترى فلوبير نفسه أيضاً . لقد كتب الى تورغنيف قائلاً : يبدو لي أحياناً اني سأصبح غبياً ، ليس في رأسي أية فكرة . . . اني قلق بشأن مدرك الكتاب . . . لم يشع قطّ بمثل هذا الارهاق . لا يكف عن ربط فكرة الكتاب بفكرة الموت ، بفكرة موته . . . لقد سحقني هذا الحمل . يخيل

الي اني لا أملك لباً في عظامي . تقلق فكرة الخواء مضجعه . أهو حدسٌ بدنو نهايته ؟ لم يبقَ أمامه سوى اسابيع من العيش : استطيع القول : « آن الوقت لاقتراب نهاية كتابي ، واذا لا ستكون نهايتي أنا » .

انه كتاب يعي صبر القرّاء أيضاً . يبتدع هذا التنقيب المتصلب والعديم في الحقول المتخصصة سخريةً مزدوجة (سخافة الرواد تقابلها سخافة كل لغة محكمة أو وثنية) ، غير انه يُكسب جواً من الابهام ، وحمة من الأفكار ، وردمـاً يعيق الحـركة . ترمي المناهج الى الهزء المتواني ، المثقل بالصور الساخرة في وسط القرن التاسع عشر . فمادة هذه الرواية الهزلية مستمدة من الاسهاب والاطناب والتأثير الفعّال ، والاقتداء المبالغ فيه والدوران هو السلوك البياني . يزيل هذا الدوران نفوذ أي مشروع : نرجع اكثر ارهاقاً وأقل حماساً من البدء . وهكذا تبدو الرواية في مجملها كعودة عقيمة بعد مغامرة استهزائية .

ينمي نظام الاستقطاب الذي هو أساس الكتاب ، معنى المستحيل . ويمسي الأمل بالمطلق جنون المطلق ، ومأرب بكوشه جبالاً من الثمار ، فيضاً من الأزهار والخضار . تؤدي هذه الأحلام الى الاخفاق . وهكذا ذهب كل شيء سدى . يتوق الساذجان الى التبحّر في العلم غير ان قواهما تنهار بسرعة . تتضاءل رغبتهما في اللامتناهي بسبب الهواجس العابرة ، الفارة

والنسبية . كانا يسعيان الى التمييز بين السحب المتنوعة عند ترقبهما للغيوم أثناء دراستهما للأحوال الجوية . عبثاً : كانت الأشكال تتغير قبل ان يتمكنا من معرفتها . شرعا حينئذ بتلذذ المتناقضات ببهجة (. . . اين القاعدة ، اذن ؟) تأكدا من هيئة الأشياء المتموجة والسريعة الزوال . يقيم الكتاب بحثاً دون نتيجة ، ويحثّ الناسخين الى عدم الرضى الدائم بعد كل فشل ، والى الرغبة في خوض تجارب جديدة .

يبدو ان تشاؤم فلوبير هنا لا علاج له ولا شفاء منه . فهو لا يلوم المجتمع والوسط بل طبيعة الانسان . فهو يصف بخلاف روسو ، الاخفاق البارز في الفصل الذي يمتحن فيه بوفار وبكوشه بوسائل تربية طفليّ مجرم . شرح فلوبير الى موباسان مراده بإظهار ان التربية مهما كانت ، لا تعني شيئاً كثيراً ، وان الطبيعة هي التي تكون وتسبب كل شيء تقريباً . يجسد فكتور وفكتورين الطفلان المتصلبان ، الجاحدان ، الشر المتأصل في النفوس ، الشر الوراثي المكتَسب .

اذا كانت الرواية تبرز كنقد للمعرفة المتوسطة فهذا يرجع الى الكتب بالذات والى مبدأ علاقة الكتب بالتجربة . يدعي فلوبير على ثقافة لا تنفع شيئاً سوى التكديس والتدوين . فالرغبة بالاحاطة بالعلوم ، وجمع « المعارف » واجترار « الأحداث » ، هم علامة المرضى الذي يؤدي بالحال الى الجدب وقطع الرجاء .

لقد رغب فلوبير وهو في الخامسة والعشرين من عمره في تأليف مأساة غريبة أو اكتشاف اللقاح حيث يتوق البطل الى المعرفة المطلقة ، فيخذله الفشل والعدم .

لا تكشف قصة بوفار وبكوشه الا التناقض والابهام بعد ان سبرا اغوار الابحاث . انها تشبه قصة سارتر « العصامي » هذا الفتى الروحي لبوفار وبكوشه الذي يشرع بمطالعة جميع كتب المكتبة بالترتيب الأبجدى .

لا يبيح تشاؤم فلوبير أي عدول بين أضرار الحضارة وعار الطبيعة البشرية . تؤكد القصة الحديثة على قساوة تشخيصه ووصفه . فبعد حرب سنة ١٨٧٠ ، عبّر عن ذعره حيال الضباط البروسيين الذين يتقنون اللغة السنسكريتية ويتهافتون على شرب الشمبانيا . . توقّع بعد أهوال الحرب والمديرية ، ان يسيطر الرسميون ، ويسود الاجرام تحت شعار التقدم والرقي ! نعم ! كانت لي أوهام ! لم أكن لأحسب هذه الحماقات والشراسة : اني ناقم على زمني لانه منحني شعور انسان القرن الثاني عشر المتوحش ! يا له من تقهقر !

يجعل فلوبير هذا القلق عاماً ومطلقاً . لقد جددت الأجيال التي شهدت أحداث عام ١٨٧٠ والثورة الصناعية المتأخرة في فرنسا ، موقفها الفكري والأخلاقي بالنسبة لعظمة العلوم

المتزايدة . ففي سنة ١٨٨٩ ظهر كتاب « التلميذ » لبول بورجيه وهو عبارة عن تهكم واضح ضد طريقة الوضعيين والعلميين . نشر برونتيار بعد سنوات قليلة في عام ١٨٩٥ ، بنده الشهير الذي يتناول فشل العلوم . ليس ثمة دراسة عن الاضطراب الذهني في نهاية القرن أوفى وأشمل من كتاب بوفار وبكوشه الذي يصور العالم الساخر والحزين .

مقدرة وجدارة يرثى لها . .

يكتسب الغبيّان أخيراً وقاراً مؤثراً . ليس كل شيء مرارة وكآبة . انهما رمز الثنائي الأبدي : فمزاحهما متمم للآخر . لقد كان لقاؤهما الأول في بولفار بوردون ، ذات يوم حار . أصبحا فيما بعد أعز صديقين . ان هذه الفكرة « للصداقة الثنائية » محببة لفلوبير . تفيض رسائله الى لويس بويه بهذه المحبة العميقة . فهما يتقاسمان كل فرح وكل فشل . قلائل هم الذين احسوا بحاجتهم الى الصداقة كفلوبير وبعثوا بمشاعرهم المراهقة المحمومة حتى في مرحلة نضجهم .

تستدعي الرواية حضور الأديب اكثر من وجود السخرية ، والسخط والهجاء . ساور الشك فلوبير في صداقته الغريبة النادرة التي تربطه بفبييه . لا يتوقف ذلك عى مشاركتهما بلاهتهما (غباوتهما هي غباوتي) بل ازدادت كلما نمت قدرتهما على النقد . هناك ملاحظة تلقي الضوء على تقدمهما : فهما ليسا غبيين بالواقع . . . لانهما يخطوان خطوات ملموسة في ميدان العلم بفضل احتكاكهما بالأفكار . يُلاحظ هذا « التقدم » في نص القصة . كان عقلهما ينمو ، وهذا بعد مطالعة بوفون ،

ومطالعات أخرى أكثر تجرداً : . . كانت الفلسفة تذكي مكانتهما . ينسجم هذا الغرور مع احساس بالخبول يميل فلوبير اليه ويستأنس به . لم تلقَ طريقة عيشهما الشاذة استحساناً . تستوجب هذه المشاحنة اختلافاً في صفات الناس العاديين . جعل بروز تفوقهما الناسَ ينفرون منهما . كانا يبديان المقدرة المثيرة للشفقة ، وهي ان يبصرا السخافة دون أن يتساهلا فيها ويتحملاها .

ومهما بدّل فلوبير صورته بشخصيتيه فهما لا يلبثان ان يتشبها به . أيعني هذا نقداً ذاتياً ؟ حتى التفاصيل تفترض ذلك ، شغفه بجمع الوثائق والاسقاط ، ميله الى النكتة المكررة . يذكرنا كلام بوفار وبكوشه الزاهر بجلسات فلوبير الخاصة المنفردة هما أيضاً يترقبان الوحي بتصلب وجزع . يبدو دأبهما على العمل ، وسعيهما الآيس وراء الافكار كصورة استهزائية عن خلوة فلوبير التأملية في مقصورته في بلدة كرواسه ، وعن التنكيل بنفسه وحجج التخيل والأوهام .

هل باستطاعتنا نعت العلاقة بين الأديب وشخصياته بالطفيلية ؟ ليست الصورة الاستهزائية متناقضةً . تفكر دُميتا فلوبير وتتصرفان مثله . تبرز هذه المماثلة بوضوح في الفصل الذي يتناول الأدب : فالمنوال القصصي قليلاً ما يُصلح كوسيط بين الكتاب والقارىء . اننا نسمع صوت فلوبير بالفعل . وفيما

يتعلق بروايات اكزافية دوماستر والفونس كار ، يجب ان نعدلَ عن الانشاء لكي نتكلم عن الطلب ، او عن صاحبته في هذا النوع من الكتب . لقد فُتِنّا بهذه الحرية المفرطة المضادة للأدب في بادىء الأمر ، غير انهما سرعان ما ادركا سخافتها ، لان الكاتب يفرض نفسه ويمحق عمله . وقالا عن بلزاك الذي أعجبا به : انه يؤمن بالعلوم الخفية كالسحر والتنجيم والدولة الملكية والمجد ، انه يُفتن بالخبثاء ، ويشبه بورجوازيوه تماثيل عملاقة . لماذا يعظّم كل ما هو عادي ويصف سفاهات كهذه ؟

تقارب ميزة الكآبة بين الصديقين والكاتب . مهما يحزنان من عدم مبالاة العالم بالفن . ويتأكدان ان المجتمع سيظل دوماً حاقداً على إبداع الفكر والذهن . انهم لا يحبون الأدب . انها جملة قانطة ذكرت في القصة . ليس من الصدفة ان يُظهر هذا الفصل عن الأدب ازدياداً مطرداً في مداخلات الكاتب التي تؤكد على مزج الآراء .

يتتابع تحرير الناسخين الذهني في فصل الفلسفة . وما كان حزناً امسى عذاباً وألماً . تزيد جولاتهما النظرية من تشاؤمهما مظهرة مأساة الادراك والفهم . نمت هكذا في ذهنهما مقدرة تثير الشفقة . . ووجدا نفسيهما عاجزين حيال هذا الجلاء والفصاحة : . . . لقد أنهكهما عبء العالم . خلّص فلوبير الى فرض حرية الرأي على غبييه ، الذي أصبح فيما بعد مبدأ

التعذيب الدائم . تنسجم الفكرة والعذاب منذ الصفحات الأولى . انهما يترقبان نجاح اختراع ما : . . . كانا يشاهدان اشياء مبهمة لكنها مدهشة . ثم ما لبث القلق ان استقر فجأة . كلما ازداد تفكيرهما ، كلما اضناهما العذاب .

من الغرابة أن يسمو بكوشه وبوفار الى مقام أبطال الفعل والفكر . ان ازدياد الآلام التي تسببها « الأفكار » هو نتيجة مؤثرة لعبارة باسكال الشهيرة : « ان الفكرة تصنع عظمة الانسان » . يقوم الصديقان بتمثيل مأساة العقل البشري المحكم عليه بالعجز عن المعرفة ، والجهل . يؤدي هذا الحكم الى عذاب التنافر والانفصال عن الآخرين . يشعران أخيراً بسور أليم في تأملهما المسافة التي تبعدهما وتقصيهما عن الجماعة . وكأننا بفلوبير يحاول ان يصور حياة المفكر العصري الاستهزائية .

لقد حدث شيء محتوم . والمقصود هو اتساع افكارهما المقلق الذي لاحظه فلوبير في الفصل الثالث . انه خور عضال ، لانه لا يعني سخافة العالم وانعزالهما عنه فقط بل يبعدهما عن سذاجتهما المفقودة . جعلت الفطنةُ السعادةَ بعيدة المنال . فهما يدركان من الآن وصاعداً ان كل رغبة مهددة بالفشل . لذلك يريان ان تحطيم الذات هو طريق الخلاص من الشك . آه ! الشك ! الشك ! اني أفضل العدم عليه !

أولا يتعلـق هذا اليأس ـ فيه يكمـن معنـى مأسـاة فلوبـير ـ بنقصان ما تحققه الأماني ، وعجز كل رغبة حيال التكرار الدائم وتراكم الظواهر القهري ؟ تتكرر مأساة الغزارة والحشو في أعمال فلوبير : الافـراط في احـلام الهـوى ، الافـراط في المذاهـب ، الافـراط في سرد الحقائـق والأوهـام . . فالأبطـال مهما تغـيرت اسماؤهـم ـ إمّا بوفاري ، سالمبو ، القديس انطونيوس او بكوشه وصديقه بوفار ـ هم أبطال وضحايا بحث لا يتوقف عند حد . فمنذ الفصل الأول يشاهدان اشياء مبهمة ورائعة ، غير ان هذه الثروات تلبث غير محسوسة في أفق ما ينفك ان يقصى عنا . . غير ان اغواء المحظور يرقى بهما الى العظمة والشموخ .

تكتسـب تناقضـات بوفـار وبكوشـه مغزاهـا بالنسبـة للتوتـر الفكري لدى فلوبير نفسه . ليس ثمة رجل قادر على كتابة هذه القصة كفلوبير المتشكك بالأفكار ، المفتـون بهـا . واننـا لنميْز صوتين في هذا الحوار الداخلي في أعمال فلوبير . ينطلق من جهة صوت الشك القاتل ، والتشاؤم والانـكار الـذي يظهـر جنـون المتخيل الواهـم . ويرتفع صوت من ناحية أخـرى ، صوتٌ لا يأبى شيئاً على الاطلاق ، يثبـت رغـم واقـع الحياة المرير ، ان الجمال يكمن أيضاً في كل بحث حتى ولو كان غير مجدياً كتجارب الناسخين التي تُعتبر مشروعاً نبيلاً وجليلاً .

فهرست

الجزء الاول :

فلوبير آخر « الكتاب الغنائيين ٥
تصور « المحرمات » في ذهنه ١١
التشاؤم او الخلاص بواسطة الفن ١٦
الاسلوب والكهنوت ٢١
التجربة الذاتية ٢٧
الفنان ـ الصنديد المستحيل ٣٦
عدم قدرة الخيال وعجزه ٥١
مقومات الملل ٦٧
الاعتراف المقنع ٧٥
الهواجس الملحمية ٨٠

الجزء الثاني ٩٥
تذلل ومثالية ٩٨
موضوع بيت الغباء ١٠٤

صورة السيدة مريم ١١١
الاماكن المبهمة ١١٤
اشتباه السياسة والتباسها ١١٧
التباس الحب ١٢٠
مدى تأثير فلوبير في التربية العاطفية ١٢٢
الزمن الدرامي ١٢٥
التوق اللامتناهي ١٢٨
مناقضات الرومنطيقية ١٣٣
لماذا كل ذلك ١٤٠
عوارض وارتعاش الجسد ١٤٤
مغامرات القديس . . . الماضي ينهشني ١٥٠
تراوده فكرة قتل امه وابيه ١٥٣
حنان وسخرية ١٦١
الصمت والكلام ١٧٠
صورة استهزائية او استشهاد ؟ ١٧٦
الجزء الثالث ١٧٩
مقدرة وجدارة يرثى لها ١٨٥

المؤسسة العربيـــة للدراسات والنشر

صدر حديثا

في سلسلة اعـلام الفكر العالمي

فرانز فانون
راسـل
ألبير كامو
ماركوز
غيفارا
هيدجر
ماركس
فرويد
نيتشه
انجلز
ديكارت
هيجل
سارتر
اندريه مالرو
كافكا
بوشكين
بريخت

بيكيت
اراغون
متزيني
ميكيافيللي
كانط
هوغو
غوتـه
دستويفسكي
لوركا
لوكاش
غوركي
فيبـر
روزا لكسمبورغ
جويس
داروين
تورغنيف
طاغور
ماياكوفسكي

اندريه جيد
فوكنـر
غوغول
اورويل
برودون
بودلير
اناتول فرانس
رامبـو
اوسكار وايلد
شتاينبك
برنارد شو
غرامشي
اودن
توماس مان
ادغار ألان بو
رينان
سبينوزا
دوركيم
فلوبير
فورييه
بيرون

الثمن

او ما يعادلها

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية متعدي وسالحة - ص.ب: ١١/٥٤٦٠
ابنية برج شهاب - تلة الخياط - ص.ب: ١٩٥١١٩
برقيا: موكيالي - بيروت